POETIQUE

FRANÇOISE.

TOME SECOND.

SOM
650194

(2.1

POETIQUE
FRANÇOISE,

Par M. MARMONTEL.

TOME SECOND.

Aſtupet ipſa ſibi. *Ovid. Met. III.*

A PARIS.
hez LESCLAPART, Libraire, quai de Gêvres.

M. DCC. LXIII.
Avec Approbation & Privilége du Roi.

POËTIQUE FRANÇOISE.

CHAPITRE XI.

Des diverſes formes du Diſcours poëtique.

NON-SEULEMENT la Poëſie s'attache à peindre ce qu'elle exprime, mais elle imite encore le langage de celui qu'elle fait parler. Que ce ſoit le Poëte ou l'un de ſes perſonnages, cela eſt égal : dès qu'il a un caractère diſtinct, une ſituation décidée, il doit avoir une façon de penſer, de ſentir & de s'exprimer convenable au rôle qu'il joue lui-même ou qu'il fait jouer ; & c'eſt-là ſur-tout ce qui diſtingue les divers

genres que je vais parcourir. Mais ce n'eſt qu'à propos de chacun d'eux en particulier que je puis tirer de cette imitation perſonnelle les règles de convenance que le Poëte doit obſerver.

Je commence donc par les formes primitives que peut prendre le langage poëtique en général.

On peut réduire le diſcours au monologue & a la ſcène : monologue, toutes les fois que celui qui parle n'eſt cenſé avoir ni interlocuteurs, ni témoins : ſcène, toutes les fois qu'il eſt entendu ou qu'il eſt ſuppoſé l'être, ſoit qu'on l'écoute en ſilence, ou qu'on s'entretienne avec lui.

La parole eſt un acte ſi familier à l'homme, ſi fort lié par l'habitude avec la penſée & le ſentiment, elle donne tant de facilité, tant de netteté à la conception, par les ſignes qu'elle attache aux idées, que dans une méditation profonde, dans une vive émotion, il eſt tout naturel de ſe parler à ſoi-même. Je ne dirai pas, pour établir la vraiſemblance du monologue, qu'en

nous ſouvent l'homme tranquille & ſage réprimande & modère l'homme paſſionné; cela nous mèneroit trop loin : je m'en tiens à un fait plus ſimple. Il n'eſt perſonne qui quelquefois ne ſe ſoit ſurpris ſe parlant à lui-même de ce qui l'affectoit ou l'occupoit ſérieuſement. Il eſt donc très-vraiſemblable que l'avare, à qui l'on vient d'enlever ſa caſſette, faſſe entendre ſes cris & ſes plaintes; que Caton, avant de ſe donner la mort, délibère à haute voix ſur l'avenir qui l'attend; qu'Auguſte, qui vient de voir le moment où il étoit aſſaſſiné, ſe parle & ſe reproche tout le ſang qu'il a répandu; qu'Oroſmane, croyant Zaïre infidèle, & l'attendant pour ſe venger, dans l'égarement de la fureur, parle ſeul & parle tout haut.

Il eſt un peu plus rare qu'un homme plongé dans des réflexions douces & tranquilles, les énonce à haute voix. Cela même a pourtant ſa cauſe dans la nature : car nos idées ainſi produites au dehors, nous reviennent par l'organe de l'oreille, plus

vives, plus nettes, plus diſtinctes qu'auparavant. Mais cet entretien ſolitaire ne fût-il pas auſſi bien fondé en raiſon, il ſuffiroit qu'il le fût en exemple : le fréquent uſage qu'on en fait en Poëſie, n'eſt tout-au-plus qu'une extenſion qu'on a donnée à la vérité, & la vraiſemblance d'opinion s'y trouve. Il ſuffit pour cela que le Monologue porte le caractère de la rêverie, que la marche en ſoit vagabonde comme celle de l'imagination, & qu'il parcoure légèrement la chaîne des idées qui ſe préſentent à l'eſprit, ou des ſentimens qui s'élèvent dans l'ame.

Ainſi tous les genres de Poëſie où eſt imitée la paſſion ou la réflexion ſolitaire, comme le Poëme dramatique, le paſtoral, le lyrique, l'élégiaque, ſont ſuſceptibles du Monologue. Il n'y a que le Poëme méthodique & raiſonné, où l'ame eſt toute à elle-même, comme l'Épître ſérieuſe, le Poëme didactique, l'épique ſimple & ſans mélange, qui ne doivent jamais l'employer.

Les qualités eſſentielles du Monologue

ſont le mouvement & la variété. Les idées y doivent être liées, mais par un fil imperceptible. Plus les ſentimens qu'il exprime naiſſent en foule & en deſordre, plus il imite le trouble, les combats, le flux & reflux des paſſions; plus il eſt dans la vraiſemblance : jamais il n'eſt ſi naturel que lorſqu'il eſt au plus haut point de véhémence & de chaleur. C'eſt-là ſur-tout que ſont placés ces mouvemens que j'ai peints ſous l'image d'un tourbillon de feu, ces mouvemens d'une ame qui ſe roule ſur elle-même, comme les vagues de la mer, lorſque des vents oppoſés les ſoulèvent du fond de l'abîme. On ſent bien que rien n'eſt plus contraire à l'expreſſion de ces mouvemens orageux, qu'une ſymmétrie affectée; auſſi ne peut-on excuſer le Rondeau dans le Monologue du Cid, que par le mauvais goût qui règnoit alors. Il ne faut pas croire cependant que la marche du Monologue pathétique ſoit arbitraire : la paſſion même a ſon ordre preſcrit; mais l'ame doit le ſuivre ſans s'en appercevoir.

Je m'en expliquerai en parlant de l'Ode.

Dans le Monologue ce n'eſt pas toûjours à ſoi-même qu'on adreſſe la parole : c'eſt quelquefois à un être inſenſible, ou à quelque abſent, dont on oublie que l'on ne peut être entendu.

Ibi hæc incondita ſolus
Virg. *Montibus & ſilvis ſtudio jactabat inani.*

Ce délire ſuppoſe l'égarement de la paſſion, ou une rêverie qui approche du ſonge ; & tout ce que j'ai dit de la Proſopopée trouve ici ſon application.

Mais je n'appelle point Monologue ce que le Poëte écrit dans l'intention d'être lû, ſoit qu'il s'adreſſe à un abſent, comme dans l'Épître, ou qu'il parle aux hommes en général, comme dans le Poëme épique ou didactique : alors il ſe fait un auditoire en idée, & cet auditoire eſt cenſé préſent. Ce n'eſt donc plus un Monologue, mais une ſcène non dialoguée.

L'homme eſt enclin à communiquer à ſes ſemblables ce qu'il a vû, ce qu'il a oui dire d'intéreſſant & de merveilleux ;

de-là le récit de l'Épopée : ce qu'il a obſervé, découvert, ſoit dans les Arts, ſoit dans la Nature ; de-là les préceptes du Poëme didactique : ce qui l'affecte, l'émeut, le touche perſonnellement ; de-là ces effuſions de cœur, ſi familières dans la Poëſie pathétique. Rien de tout cela n'a beſoin d'être amené par le dialogue, l'ame s'y engage d'elle-même, & le plaiſir de ſe reproduire en ſe communiquant lui ſuffit.

Docet omnis oratio vel res, vel animum loquentis : ces deux mots renferment tout. Scalig.

Le diſcours qui fait connoître une choſe en elle-même, par ſa nature & ſes propriétés, s'appelle definition. Le diſcours qui préſente une choſe telle qu'elle tombe ſous les ſens, s'appelle image ; & ſi elle eſt détaillée, on la nomme deſcription : *Perſpicua rei expoſitio.* L'une & l'autre conviennent à tous les genres de Poëſie, mais ſpécialement au Poëme didactique, lequel n'imite que pour inſtruire avec plus d'agrément & d'attrait. Idem.

La narration eſt l'expoſé des faits,

comme la deſcription eſt l'expoſé des choſes ; & celle-ci eſt compriſe dans celle-là, toutes les fois que la deſcription des choſes contribue à rendre les faits plus vraiſemblables, plus intéreſſans, plus ſenſibles.

Il n'eſt point de genre de Poëſie où la narration ne puiſſe avoir lieu ; mais dans le dramatique elle eſt accidentelle & paſſagère, au-lieu que dans l'épique elle domine & remplit le fond.

Toutes les règles de la narration ſont relatives aux convenances, & à l'intention du Poëte.

Quel que ſoit le ſujet, le devoir de celui qui raconte, pour remplir l'attente de celui qui l'écoute, eſt d'inſtruire & de perſuader : ainſi les premières règles de la narration, ſont la clarté & la vraiſemblance.

La clarté conſiſte à expoſer les faits d'un ſtyle qui ne laiſſe aucun nuage dans les idées, aucun embarras dans les eſprits. Il y a dans les faits des circonſtances qui ſe ſuppoſent & qu'il ſeroit ſuperflu d'expli-

quer. Il peut arriver auſſi que celui qui raconte ne ſoit pas inſtruit de tout, ou qu'il ne veuille pas tout dire ; mais ce qu'il ignore, ou veut diſſimuler, ne le diſpenſe pas d'être clair dans ce qu'il expoſe. L'obſcurité même qu'il laiſſe, ne doit être que pour les perſonnages qui ſont en ſcène. Les circonſtances des faits, leurs cauſes, leurs moyens, le ſpectateur veut tout ſavoir ; & ſi l'Acteur eſt diſpenſé de tout éclaircir, le Poëte ne l'eſt pas. Il eſt vrai qu'il a droit de jetter un voile ſur l'avenir ; mais s'il eſt habile, il prend ſoin que ce voile ſoit tranſparent, & qu'il laiſſe entrevoir ce qui doit arriver, dans un lointain confus & vague, comme on découvre les objets éloignés, à la foible lumière des étoiles :

Subluſtrique aliquid dant cernere noctis in umbrâ. Vida.

c'eſt un nouvel attrait pour le lecteur, un nouveau charme qui ſe mêle à l'intérêt qui l'attache & l'attire.

Haud aliter, longinqua petit qui ſorte viator Idem.
Mœnia, ſi poſitas altis in collibus arces,

Nunc etiam dubias occulis videt ; incipit ultrò
Lætior ire viam, placidumque urgere laborem.

A l'égard du préſent & du paſſé tout doit être aux yeux du lecteur, ſans nuage & ſans équivoque.

Les éclairciſſemens ſont faciles dans l'Épopée, où le Poëte cède & reprend la parole quand bon lui ſemble. Dans le dramatique il faut un peu plus d'art pour mettre l'auditeur dans la confidence; mais ce qu'un Acteur ne ſait pas, ou ne doit pas dire, quelque autre peut le ſavoir & le révéler; ce qu'ils n'oſent confier à perſonne, ils ſe le diſent à eux-mêmes; & comme dans les momens paſſionnés il eſt permis de penſer tout haut, le ſpectateur entend la penſée. C'eſt donc une négligence inexcuſable que de laiſſer dans l'expoſition des faits, une obſcurité qui nous inquiette & qui nuit à l'illuſion.

Si les faits ſont trop compliqués, la méthode la plus ſage, en travaillant, c'eſt de les réduire d'abord à leur plus grande ſimplicité; & à meſure qu'on apperçoit dans

leur exposé quelque embarras à prévenir, quelque nuage à dissiper, on y répand des traits de lumière. Le comble de l'Art est de faire ensorte que ce qui éclaircit la narration soit aussi ce qui la décore : c'étoit le talent de Racine.

Le Poëte est en droit de suspendre la curiosité ; mais il faut qu'il la satisfasse : cette suspension n'est même permise qu'autant qu'elle est motivée ; & il n'y a qu'un Poëme folâtre, comme celui de l'Arioste, où l'on soit reçu à se jouer de l'impatience de ses lecteurs.

L'art de ménager l'attention sans l'épuiser, est d'avouer avec candeur que l'on n'est pas instruit soi-même de ce qu'on laisse ignorer, ou de faire au-moins entrevoir les raisons qu'on a de le taire. On employe quelquefois un incident nouveau pour suspendre & différer l'éclaircissement ; mais qu'on prenne garde à ne pas laisser voir qu'il est amené tout exprès, & sur-tout à ne pas employer plus d'une fois le même artifice. Le spectateur veut bien

qu'on le trompe, mais il ne veut pas s'en appercevoir. La ruſe eſt permiſe en Poëſie comme le larcin à Lacédémone; mais on punit les mal-adroits.

Il n'y a que les faits ſurnaturels dont le Poëte ſoit diſpenſé de rendre raiſon en les racontant. Œdipe eſt deſtiné dès ſa naiſſance à tuer ſon pere & à épouſer ſa mere; Calcas demande qu'on immole Iphigénie ſur l'autel de Diane: qu'a fait Œdipe, qu'a fait Iphigénie pour mériter un pareil ſort? Telle eſt la loi de la deſtinée, telle eſt la volonté du Ciel: le Poëte n'a pas autre choſe à répondre. Il faut avouer que ces traditions populaires, ſi choquantes pour la raiſon, étoient commodes pour la Poëſie.

Les Poëtes anciens n'ont pas toûjours dédaigné de motiver la volonté des dieux; & le merveilleux eſt bien plus ſatisfaiſant lorſqu'il eſt fondé, comme dans l'Ænéide le reſſentiment de Junon contre les Troyens, & la colère d'Apollon contre les Grecs dans l'Iliade. Mais pour motiver la conduite

duite des dieux, il faut une raiſon plauſible : il vaut mieux n'en donner aucune que d'en alléguer de mauvaiſes. Dans l'Énéide, par exemple, les vaiſſeaux d'Énée, au moment qu'on va les brûler, ſont changés en nymphes : pourquoi ? Parce qu'ils ſont faits des bois du mont Ida conſacré à Cibelle ; mais, comme un critique l'obſerve, pluſieurs de ces vaiſſeaux n'en ont pas moins péri ſur les mers, & ce qui ne les a pas garantis des eaux, ne devoit pas les garantir des flammes.

Ce que je viens de dire de la clarté contribue auſſi à la vraiſemblance. Un fait n'eſt incroyable que parce qu'on y voit de l'incompatibilité dans les circonſtances, ou de l'impoſſibilité dans l'exécution ; or en l'expliquant tout ſe concilie, tout s'arrange, tout ſe rapproche de la vérité. *Etiam incredibile ſolertia efficit ſæpe credibile eſſe.* Mais « la crédulité eſt une mere que ſa propre » fécondité étouffe tôt ou tard «. D'un tiſſu de faits poſſibles le récit peut être incroyable, ſi chacun d'eux eſt ſi rare, ſi ſingu-

Pindare.

Bayle.

lier, qu'il n'y ait pas d'exemple dans la Nature d'un tel concours d'évènemens. Il peut arriver une fois que la ſtatue d'un homme tombe ſur ſon meurtrier & l'écraſe, comme fit celle de Mytis (*a*). Il peut arriver qu'un anneau jetté dans la mer, ſe retrouve dans le ventre d'un poiſſon, comme l'anneau de Policrate; mais un pareil accident doit être entouré de faits ſimples & familiers qui lui communiquent l'air de vérité. C'eſt une idée lumineuſe d'Ariſtote, que la croyance qu'on donne à un fait ſe réfléchit ſur l'autre, quand ils ſont liés avec art. « Par une eſpèce de paralo-» giſme qui nous eſt naturel, nous con-» cluons (dit-il) de ce qu'une choſe eſt » véritable, que celle qui la ſuit doit l'être ». Cette remarque importante prouve combien, dans le récit du merveilleux, il eſt eſſentiel d'entremêler des circonſtances communes.

(*a*) Par une rencontre aſſez ſingulière, & qui mérite d'être connue, la ſépulture de Boileau, à la Sainte-Chapelle baſſe, ſe trouve préciſément ſous le Lutrin qu'il a chanté.

Ceux qui demanderoient qu'un Poëme fût une ſuite d'évènemens inouis, n'ont pas les premières notions de l'Art. Ce qu'ils deſirent dans un Poëme eſt le vice des anciens romans. Pour me perſuader que les héros qu'on me préſente, ont fait réellement des prodiges dont je n'ai jamais vû d'exemples, il faut qu'ils faſſent des choſes qui tous les jours ſe paſſent ſous mes yeux. Il eſt vrai que parmi les détails de la vie commune, l'on doit choiſir avec goût ceux qui ont le plus de nobleſſe dans leur naïveté, ceux dont la peinture a le plus de charmes; & en cela les mœurs anciennes étoient plus favorables à la Poëſie que les nôtres. Les devoirs de l'hoſpitalité, les cérémonies religieuſes donnoient un air vénérable à des uſages domeſtiques qui n'ont plus rien de touchant parmi nous. Que les Grecs mangent avant le combat, leurs ſacrifices, leurs libations, leurs vœux, l'uſage de chanter à table les louanges des dieux ou des héros, rendent ce repas auguſte. Qu'Henri IV. ait pris &

fait prendre à ſes ſoldats quelque nourriture avant la bataille d'Ivry, c'eſt un tableau peu favorable à peindre. Il y a donc de l'avantage à prendre ſes ſujets dans les tems éloignés, ou ce qui revient au même, dans les pays lointains ; mais dans nos mœurs on peut trouver encore des choſes naïves & familières, qui ne laiſſent pas d'avoir de la nobleſſe & de la beauté. Et pourquoi ne peindroit-on pas aujourd'hui les adieux d'un guerrier qui ſe ſépare de ſa femme & de ſon fils, avec cette ingénuité naturelle qui rend ſi touchans les adieux d'Hector? Homère trouveroit parmi nous la nature encore bien féconde, & ſauroit bien nous y ramener. Le Poëte eſt ſi fort à ſon aiſe lorſqu'il fait des hommes de ſes héros! Pourquoi donc ne pas s'attacher à cette nature ſimple & charmante lorſqu'une fois on l'a ſaiſie? Pourquoi du-moins ne pas ſe relâcher plus ſouvent de cette dignité factice, où l'on tient ſes perſonnages en attitude & comme à la gêne? Le dirai-je? le défaut dominant de

notre Poëſie héroïque, c'eſt la roideur. Je la voudrois ſouple comme la taille des Graces. Je ne demande pas que le plaiſant s'y mêle au ſublime ; mais je ſuis bien perſuadé qu'on ne ſauroit trop y mêler le familier noble, & que c'eſt ſur-tout de ces relâches que dépend l'air de vérité.

Je viens de voir une ſcène, qui dans le ſtyle de l'Épopée n'auroit pas déparé la Henriade : c'eſt un ſouper d'Henri IV. chez un payſan, qui l'a trouvé la nuit égaré dans les bois, & qui, ſans le connoître, lui donne aſile. Le villageois & ſa famille parlent du Roi devant le Roi lui-même, du ſoin qu'il prend de rendre heureux ſes peuples, & de l'amour qu'on a pour lui. On chante ſes exploits, ſes vertus, ſes plaiſirs ; on boit à la ſanté de ce bon maître ; on le preſſe lui-même d'y boire ; on lui reproche de ne pas ſe livrer aux ſentimens qu'il voit éclater. Vous n'aimez pas notre Roi comme nous l'aimons, lui dit ſon hôte : vous êtes un mauvais François. A cette ſcène attendriſſante, chacun ſent que les larmes

d'Henri doivent couler, & l'on ne peut retenir les ſiennes.

Je m'apperçois qu'à propos de la narration, je touche aux mœurs du Poëme héroïque ; mais dans mon ſujet tout ſe tient, & à-moins de mutiler mes idées, je ſuis obligé d'anticiper ſouvent ſur ce qui doit y avoir rapport.

La troiſième qualité de la narration c'eſt l'à-propos. Toutes les fois que des perſonnages qui ſont en ſcène, l'un raconte & les autres écoutent ; ceux-ci doivent être diſpoſés à l'attention & au ſilence, & celui-là doit avoir eu quelque raiſon de prendre, pour le récit dans lequel il s'engage, ce lieu, ce moment, ces perſonnes mêmes. S'il étoit vrai que Cinna rendit compte à Émilie, dans l'appartement d'Auguſte, de ce qui vient de ſe paſſer dans l'aſſemblée des conjurés, la perſonne & le tems ſeroient convenables, mais le lieu ne le ſeroit pas. Théramène raconte à Théſée tout le détail de la mort d'Hypolite ; la perſonne & le lieu ſont bien choiſis, mais

ce n'eſt point dans le premier accès de ſa douleur, qu'un pere qui ſe reproche la mort de ſon fils, peut entendre la deſcription du prodige qui l'a cauſée. Les récits dans leſquels s'engagent les héros d'Homère ſur le champ de bataille, ſont déplacés à tous égards.

Une règle sûre pour éprouver ſi le récit vient à propos, c'eſt de ſe conſulter ſoi-même, de ſe demander, Si j'étois à la place de celui qui l'écoute, l'écouterois-je ? le ferois-je, à la place de celui qui le fait ? eſt-ce là même & dans ce même inſtant, que ma ſituation, mon caractère, mes ſentimens ou mes deſſeins me détermineroient à le faire ? Cela tient à une qualité de la narration plus eſſentielle que l'à-propos : c'eſt de l'intérêt que je parle.

La narration purement épique, c'eſt-à-dire du Poëte à nous, n'a beſoin d'être intéreſſante que pour nous-mêmes. Qu'elle réuniſſe à notre égard l'agrément & l'utilité ; l'objet du Poëte eſt rempli : elle peut même ſe paſſer d'inſtruire, pourvû qu'elle

attache. *Egli è deſiderato per ſe ſteſſo* (dit le Taſſe en parlant du plaiſir), *e l'altre coſe per lui ſono deſiderate.* Or le plaiſir qu'elle peut cauſer eſt celui de l'eſprit, de l'imagination ou du ſentiment.

Plaiſir de l'eſprit, lorſqu'elle eſt une ſource de réflexions ou de lumières : c'eſt l'intérêt que nous éprouvons à la lecture de Tacite. Il ſuffit à l'Hiſtoire, il ne ſuffit pas à la Poëſie ; mais il en fait le plus ſolide prix, & c'eſt par-là qu'elle plaît aux ſages.

Plaiſir de l'imagination, lorſqu'on préſente aux yeux de l'ame le tableau de la Nature : c'eſt-la ce qui diſtingue la narration du Poëte de celle de l'Hiſtorien. Le ſoin de la varier & de l'enrichir, fait qu'on y mêle ſouvent des deſcriptions épiſodiſodiques ; mais l'art de les enlacer dans le tiſſu de la narration, de les placer dans les repos, de leur donner une juſte étendue, de les faire deſirer, ou comme délaſſemens, ou comme détails curieux, cet art, dis-je, n'eſt pas facile.

Omnia ſponte ſuâ veniant, lateatque vagandi Dulcis amor. Vida.

Cet attrait même de la nouveauté, ce plaiſir de l'imagination, s'il étoit ſeul, ſeroit foible & bien-tôt inſipide : l'ame ne ſauroit s'attacher à ce qui ne l'éclaire ni ne l'émeut ; & du-moins ſi on la laiſſe froide, ne faut-il pas la laiſſer vuide.

Plaiſir du ſentiment, lorſqu'une peinture fidèle & touchante exerce en nous cette faculté de l'ame par les vives impreſſions de la douleur ou de la joie ; qu'elle nous émeut, nous attendrit, nous inquiette & nous étonne, nous épouvente, nous afflige & nous conſole tour-à-tour ; enfin qu'elle nous fait goûter la ſatisfaction de nous trouver ſenſibles, le plus délicat de tous les plaiſirs.

De ces trois intérêts, le plus vif eſt évidemment celui-ci. Le ſentiment ſupplée à tout, & rien ne ſupplée au ſentiment : ſeul, il ſe ſuffit à lui-même, & aucune autre beauté ne ſe ſoutient s'il ne l'anime. Voyez ces récits qui ſe perpétuent d'âge en âge,

ces traits dont on eſt ſi avide dès l'enfance, & qu'on aime à ſe rappeller encore dans l'âge le plus avancé : ils ſont tous pris dans le ſentiment. Mais c'eſt du concours de ces trois moyens de captiver les eſprits, que réſulte l'attrait invincible de la narration & la plénitude de l'intérêt. C'eſt donc ſous ces trois points de vûe que le Poëte, avant de s'engager dans ce travail, doit en conſidérer la matière pour en mieux preſſentir l'effet. Il jugera, par la nature du fond, de ſa ſtérilité ou de ſon abondance ; & gliſſant ſur les endroits qui ne peuvent rien produire, il reſervera les forces du génie pour ſemer en un champ fécond. *Hæc tu tum narrabis parce, tum diſpones aptè.*

Scal.

Je n'ai conſidéré juſques-ici l'intérêt, que du Poëte au lecteur, & tel qu'il eſt même dans l'Épopée ; mais dans le Poëme dramatique il eſt relatif encore aux perſonnages qui ſont en ſcène ; & c'eſt par eux qu'il doit commencer. Qu'importe, direz-vous, qu'un autre que moi s'intéreſſe au récit

que j'entends? Il importe beaucoup, & on va le voir. Je conviens que ſi le ſpectateur eſt intéreſſé, l'objet du Poëte eſt rempli; mais l'intérêt dépend de l'illuſion, & celle-ci de la vraiſemblance: or il n'eſt pas vraiſemblable que ſur la ſcène deux Acteurs s'occupent, l'un à dire, l'autre à écouter ce qui n'intéreſſe ni l'un ni l'autre. De plus, l'intérêt du ſpectateur n'eſt que celui des perſonnages, & ſelon que ce qu'il entend les affecte plus ou moins, l'impreſſion réfléchie qu'il en reçoit eſt plus profonde ou plus légère.

Les faits contenus dans l'expoſition de Rodogune ne manquent ni d'importance, ni de pathétique; mais des deux perſonnages qui ſont en ſcène, l'un raconte froidement, l'autre écoute plus froidement encore, & le ſpectateur s'en reſſent.

L'intérêt perſonnel de celui qui raconte eſt un beſoin de conſeil, de ſecours, de conſolation, de ſoulagement. L'intérêt qui lui vient du dehors eſt un mouvement d'affection ou de haine pour celui dont la for-

tune ou la vie eſt en péril ou comme en ſuſpens. L'intérêt perſonnel de celui qui écoute eſt tranquille ou paſſionné, de curioſité ou d'inquiétude, & l'une & l'autre eſt d'autant plus vive que l'évènement le touche de plus près. L'intérêt, s'il lui eſt étranger, vient d'un ſentiment de bienveillance ou d'inimitié, de compaſſion ou d'humanité ſimple.

Plus la narration eſt intéreſſante pour les Acteurs, moins elle a beſoin de l'être directement pour les ſpectateurs : je m'explique. Un fait ſimple, familier, connu, qui vient de ſe paſſer ſous nos yeux, n'eſt rien moins qu'intéreſſant pour nous à entendre raconter; mais ſi ce récit va porter la joie dans l'ame d'un malheureux qui nous a fait verſer des larmes; s'il le tire du bord de l'abîme où nous avons frémi de le voir tomber; s'il jette la déſolation, le deſeſpoir dans l'ame d'une mere, d'un ami, d'un amant; ſi par une révolution ſubite il change la face des choſes, & fait paſſer le perſonnage que nous aimons

d'une extrémité de fortune à l'autre ; il devient très-intéreſſant, quoiqu'il n'ait rien de merveilleux, rien de curieux en lui-même. Si au contraire la narration n'a pas cette influence rapide & puiſſante ſur le ſort des perſonnages ; ſi elle ne doit exciter aucune de ces ſecouſſes, dont l'ébranlement ſe communique à l'ame des ſpectateurs ; au défaut de cette réaction, elle doit avoir une action directe, & relative de l'objet à nous-mêmes. C'eſt-là qu'il faut nous rendre les objets préſens par la vivacité des peintures. Ænée & Didon, Henri IV. & Éliſabeth ne ſont pas aſſez émus pour nous émouvoir & nous attendrir ; mais le tableau de l'incendie de Troye, & celui du maſſacre de la S. Barthelemy nous frappent, nous ébranlent directement & ſans contre-coups : c'eſt ainſi qu'agit l'Épopée lorſqu'elle n'eſt pas dramatique ; & alors pour ſuppléer à l'action, elle exige les couleurs les plus vives & les plus vraies, les couleurs même de la Nature, & ſans aucun vernis de l'Art.

Plus l'expoſé d'un évènement tragique eſt nud, ſimple & naïf, mieux il fait l'impreſſion de la choſe : toute circonſtance qui n'ajoûte pas à l'intérêt l'affoiblit: *obſtat*
Cicer. *quidquid non adjuvat :* je vais bien-tôt en donner des exemples. Au-lieu que dans les récits tranquilles & qui n'intéreſſent que l'imagination, le fond n'eſt rien, la forme eſt tout : le travail fait le prix de la matière. Alors la Poëſie ſe répand en deſcriptions, en comparaiſons, reſſources qu'elle dédaigne lorſqu'elle eſt vraiment pathétique : car ces vains ornemens bleſſeroient la décence, autre règle que le Poëte doit s'impoſer en racontant.

Quid deceat, quid non, eſt un point de vûe ſur lequel il doit avoir ſans ceſſe les yeux attachés. Ce n'eſt point là ce qu'on vous demande, dit Horace à l'Artiſte qui prodigue des ornemens étrangers ou ſuperflus. Je lui dis plus encore : Ce n'eſt point là ce que vous vous demandez à vous-même. Que faites-vous? C'eſt le cœur & non pas les ſens que vous devez frapper.

Vous voulez nous peindre la Nature dans ſa touchante ſimplicité, & vous la chargez d'un voile dont la richeſſe fait l'épaiſſeur. Eſt-ce avec des vers pompeux & de brillantes images que vous prétendez m'arracher des larmes? eſt-ce avec cet éclat de paroles qu'une amante ſur le tombeau de ſon amant, une mere ſur le corps froid & livide d'un fils unique & bien aimé, vous pénètre & vous déchire l'ame? Conſultez vous, écoutez la Nature, & jettez au feu ces deſcriptions fleuries qui la glacent au fond de nos cœurs.

Les décences de la narration, du Poëte à nous, ſe bornent à n'y rien mêler d'obſcène, de bas, de choquant. Contre cette règle péche dans l'Ænéide la fiction puérile & dégoûtante des harpies; & dans le Paradis perdu, l'allégorie du péché & de la mort. Le nuage qui dans l'Iliade couvre Jupiter & Junon ſur le mont Ida, eſt pour les Poëtes une leçon & un modèle de bienſéance.

Les décences d'un Acteur à l'autre ſont

dans le rapport de leur rang, de leur ſituation reſpective. Un malheureux, qui pour émouvoir la pitié fait le récit de ſes aventures, eſt reſervé, timide & modeſte, ménager du tems qu'on lui donne, & attentif à n'en pas abuſer. Mérope demande à Égiſte quel eſt l'état, le rang, la fortune de ſes parens; vous ſavez quelle eſt ſa réponſe.

Si la vertu ſuffit pour faire la nobleſſe,
Ceux dont je tiens le jour, Policlete, Sirris,
Ne ſont pas des mortels dignes de vos mépris.
Le ſort les avilit, mais leur ſage conſtance
Fait reſpecter en eux l'honorable indigence.
Sous ſes ruſtiques toîts, mon pere vertueux,
Fait le bien, ſuit les loix, & ne craint que les dieux.

Ainſi le ſtyle, le ton, le caractère de la narration, & tout ce qu'on appelle convenance, eſt dans le rapport de celui qui raconte avec celui qui l'écoute. Si Virgile a une tempête à décrire, il eſt naturel qu'il employe toutes les couleurs de la Poëſie à la rendre préſente à l'eſprit du lecteur.

Incubuere

Incubuere mari, totumque à ſedibus imis
Una Euruſque notuſque ruunt, creberque procellis
Affricus; & vaſtos volvunt ad littora fluctus.
Inſequitur clamorque virum ſtridorque rudentum:
Eripiunt ſubito nubes cœlumque diemque
Teucrorum ex oculis. Ponto nox incubat atra.
Intonuere poli & crebris micat ignibus æther.

Mais qu'Idoménée, dans la plus cruelle ſituation où puiſſe être réduit un pere, faſſe à l'un de ſes ſujets la confidence de ſon malheur; il ne s'amuſera point à décrire la tempête qu'il a eſſuiée: ſon objet n'eſt pas d'effrayer celui qui l'entend, mais de lui confier ſa peine. « Nous allions périr, lui » dira-t-il; j'invoquai les dieux, & pour les » appaiſer, je jurai d'immoler, en arrivant » dans mes états, le premier homme qui » s'offriroit à moi. Piété cruelle & funeſte! » J'arrive, & le premier objet qui ſe pré- » ſente à moi, c'eſt mon fils ». Voilà le langage de la douleur.

Il en eſt d'un perſonnage tranquille à peu près comme du Poëte: le ſujet de la narration ne doit pas l'affecter aſſez pour

lui faire négliger les détails : par exemple, il eſt naturel qu'Ænée racontant à Didon la mort de Laocoon & de ſes enfans, décrive la figure des ſerpens, qui fendant la mer, vinrent les étouffer :

Pectora quorum inter fluctus arrecta, jubæque
Sanguineæ exuperant undas. Pars cætera Pontum
Pone legit, ſinuatque immenſa volumine terga.

Didon eſt diſpoſée à l'entendre ; au-lieu que dans le récit de la mort d'Hypolite, ni la ſituation de Théramène, ni celle de Théſée ne comporte ces riches détails :

Cependant ſur le dos de la plaine liquide
S'élève à gros bouillons une montagne humide :
L'onde approche, ſe briſe, & vomit à nos yeux
Parmi des flots d'écume un monſtre furieux.
Son front large eſt armé de cornes menaçantes ;
Tout ſon corps eſt couvert d'écailles jauniſſantes ;
Indomptable taureau, dragon impétueux,
Sa croupe ſe recourbe en replis tortueux.

Ces vers ſont très-beaux, mais ils ſont déplacés. Si le ſentiment dont Théramène eſt ſaiſi étoit la frayeur, il ſeroit naturel qu'il en eût l'objet préſent, & qu'il le dé-

crivît comme il l'auroit vû ; mais peu importe à ſa douleur & à celle de Théſée que le front du dragon fût armé de cornes, & que ſon corps fût couvert d'écailles. Si Racine eût dans ce moment interrogé la Nature, lui qui la connoiſſoit ſi bien, j'oſe croire qu'après ces deux vers,

L'onde approche, ſe briſe, & vomit à nos yeux
Parmi des flots d'écume un monſtre furieux,

il eût paſſé rapidement à ceux-ci,

Tout fuit, & ſans s'armer d'un courage inutile,
Dans le temple voiſin chacun cherche un aſyle.
Hypolite, lui ſeul, *&c.*

Il eſt dans la nature, que la même choſe racontée par différens perſonnages, ſe préſente ſous des traits différens : ſoit qu'ils ne l'ayent pas vûe de même ; ſoit qu'ils ne ſe rappellent de ce qu'ils ont vû que ce qui les a vivement frappés ; ſoit que le ſentiment qui les domine, ou le deſſein qui les occupe, leur faſſe négliger & paſſer ſous ſilence tout ce qui ne l'intéreſſe pas. Pour ſavoir quels ſont les détails ſur leſquels il faut ſe repoſer, ou bien gliſſer légèrement,

il n'y a donc qu'à examiner la ſituation, ou l'intention de celui qui raconte : ſa ſituation, lorſqu'il ſe livre aux mouvemens de ſon ame, & qu'il ne raconte que pour ſe ſoulager; ſon intention, lorſqu'il ſe propoſe d'émouvoir l'ame de celui qui l'écoute, & d'en diſpoſer à ſon gré. Là, tout ce qui l'affecte lui-même ; ici, tout ce qui peut exciter dans l'autre les ſentimens qu'il veut lui inſpirer, ſera placé dans ſa narration : tout le reſte y ſera ſuperflu. La règle eſt ſimple, elle eſt infaillible.

Que l'intention de celui qui raconte ſoit d'inſtruire, ou ſeulement d'émouvoir; qu'il révèle des choſes cachées, ou qu'il rappelle des choſes connues ; les détails ne ſont pas les mêmes. Le complot d'Égiſte & de Clitemneſtre, l'arrivée d'Agamemnon, les embuches qu'on lui dreſſe, comment il eſt ſurpris & aſſaſſiné dans ſon palais, Oreſte a dû voir tout cela dans le récit que lui a fait Palamède, quand il a voulu l'en inſtruire. Mais s'il ne s'agit plus que de lui rappeller ce crime connu, pour

l'exciter à la vengeance, c'eſt à grands traits qu'il le lui peindra.

Oreſte, c'eſt ici que le barbare Egiſte,
Ce monſtre déteſté, ſouillé de tant d'horreurs,
Immola votre pere à ſes noires fureurs.
Là, plus cruelle encor, pleine des Euménides,
Son épouſe ſur lui porta ſes mains perfides.
C'eſt ici que ſans force & baigné dans ſon ſang
Il fut long-tems traîné le couteau dans le flanc.

Il en eſt de même d'un perſonnage, qui plein de l'objet qui l'intéreſſe directement, ſe le rappelle, ou le rappelle à d'autres: il l'effleure & n'en prend que les traits relatifs à ſa ſituation. Ainſi, dans l'apothéoſe de Veſpaſien, Bérénice n'a vû, ne fait voir à Phénice que le triomphe de Titus.

De cette nuit Phénice, as-tu vû la ſplendeur?
Tes yeux ne ſont-ils pas tous pleins de ſa grandeur?
Ces flambeaux, ce bucher, cette nuit enflammée,
Ces aigles, ces faiſceaux, ce peuple, cette armée,
Cette foule de Rois, ces Conſuls, ce Sénat,
Qui tous de mon amant empruntoient leur éclat,

Cette pourpre, cet or qui réhauſſoient ſa gloire,
Et ces lauriers, encor témoins de ſa victoire,
Tous ces yeux qu'on voyoit venir de toutes parts,
Confondre ſur lui ſeul leurs avides regards,
Ce port majeſtueux, cette douce préſence, &c.

Tel eſt auſſi, dans Andromaque, le ſouvenir de la priſe de Troïe.

Songe, ſonge, Céphiſe, à cette nuit cruelle,
Qui fut pour tout un peuple une nuit éternelle.
Figure toi Pyrrhus, les yeux étincellans,
Entrant à la lueur de nos palais brûlans,
Sur tous mes freres morts ſe faiſant un paſſage,
Et de ſang tout couvert échauffant le carnage.
Songe aux cris des vainqueurs, ſonge aux cris des mourans,
Dans la flamme étouffés, ſous le fer expirans;
Peins-toi dans ces horreurs Andromaque éperdue.

Dans ce tableau les yeux d'Andromaque ne ſe détachent point de Pyrrhus: elle ne diſtingue que lui: tout le reſte eſt confus & vague. C'eſt ainſi que tout doit être relatif & ſubordonné à l'intérêt qui domine dans le moment de la narration.

Comme elle n'eſt jamais plus tranquille, plus déſintéreſſée que dans la bouche du Poëte, elle n'eſt jamais plus libre de ſe parer des fleurs de la Poëſie : auſſi dans ce calme des eſprits a-t-elle beſoin de plus d'ornemens que lorſqu'elle eſt paſſionnée. Or ſes ornemens les plus familiers ſont les deſcriptions & les comparaiſons.

La deſcription n'eſt quelquefois que la définition paſſagère d'un objet qui tombe ſous les ſens : c'eſt ce qu'on appelle circonlocution.

Ce monſtre à voix humaine, aigle, femme & lion. Volt.

. . . . . Le peuple vautour, Lafontaine
Au bec retors, à la tranchante ſerre.

. . . . . Cet Art ingénieux, Brebeuf.
De peindre la parole & de parler aux yeux.

. . . . . *Rudis indigeſtaque moles*, Ovide.
Et male junctarum diſcordia ſemina rerum.

La circonlocution fait la richeſſe du ſtyle, par les idées qu'elle raſſemble ou qu'elle réveille en paſſant. Elle contribue auſſi quelquefois à l'élégance & à la nobleſſe, en évitant le voiſinage des idées baſſes ou

rebutantes que le terme propre rappelleroit. Voyez dans Sémiramis comme l'idée des médicamens eſt ennoblie.

Ces végétaux puiſſans qu'en Perſe on voit éclore,
Bienfaits nés dans ſon ſein de l'aſtre qu'elle adore.

On employe ſouvent la circonlocution à la place des termes que l'habitude & le préjugé ont avilis : c'eſt le beſoin qui l'a inventée.

Vida. *Indictiſque in rebus egeſtas.*

Et il en eſt des ornemens du ſtyle comme de ceux de l'Architecture.

Idem. *Quodque olim uſus inops reperit, nunc ipſa voluptas Poſtulat.*

Mais la deſcription ne ſe borne pas à caractériſer ſon objet ; elle en préſente ſouvent le tableau dans ſes détails les plus intéreſſans & dans toute ſon étendue. Ici le goût conſiſte à bien choiſir, 1°. l'objet que l'on veut peindre ; 2°. le point de vûe le plus favorable à l'effet que l'on ſe propoſe ; 3°. le moment le plus avantageux, ſi l'objet eſt changeant ou mobile ; 4°. les traits

qui l'expriment le plus vivement tel qu'on a deſſein de le faire voir ; 5°. les oppoſitions qui peuvent le rendre plus ſaillant & plus ſenſible encore.

Le choix de l'objet ; comme je l'ai fait voir, doit ſe regler ſur l'intention du Poëte. Le tableau doit-il être gracieux ou ſombre, pathétique ou riant ? cela dépend de la place qu'il lui deſtine & de l'effet qu'il en attend. *Elega* (dit le Taſſe en parlant du Poëme héroïque) *fra le coſe belle, le belliſſime ; fra le grande, le grandiſſime*, &c. La règle eſt la même pour tous les genres. Dans le gracieux, choiſiſſez ce que la Nature a de plus riant ; dans le naïf, ce qu'elle a de plus ſimple ; dans le pathétique, ce qu'elle a de plus touchant, *&c.*

Omnia conſiliis prævisa animoque volenti. Vida.

Le point de vûe eſt relatif de l'objet au ſpectateur : l'aſpect de l'un, la ſituation de l'autre, concourent à rendre la deſcription plus ou moins intéreſſante ; mais (ce qu'il eſt important de remarquer) toutes les fois qu'elle a des auditeurs en ſcène,

le lecteur ſe met à leur place, & c'eſt delà qu'il voit le tableau. Lorſque Cinna répete à Émilie ce qu'il a dit aux conjurés pour les animer à la perte d'Auguſte, nous nous mettons, pour l'écouter, à la place d'Émilie; & ſitôt qu'il vient a décrire les horreurs des proſcriptions,

Je les peins dans le meurtre à l'envi triomphans;
Rome entière noyée au ſang de ſes enfans;
Les uns aſſaſſinés dans les places publiques;
Les autres dans le ſein de leurs dieux domeſtiques;
Le méchant par le prix au crime encouragé;
Le mari par ſa femme en ſon lit égorgé;
Le fils tout dégouttant du meurtre de ſon pere,
Et ſa tête à la main demandant ſon ſalaire.

Ce n'eſt plus à la place d'Émilie que nous ſommes, c'eſt à la place des conjurés.

Tous les grands Poëtes ont ſenti l'avantage de donner à leurs deſcriptions des témoins qu'elles intéreſſent, bien sûrs que l'émotion qui règne ſur la ſcène ſe répand dans l'amphitéâtre, & que mille ames n'en font qu'une quand l'intérêt les réunit.

Mais abſtraction faite de cette émotion

réfléchie, le point de vûe direct de l'objet à nous, eſt plus ou moins favorable à la Poëſie comme à la Peinture, ſelon qu'il répond plus ou moins à l'effet qu'elle veut produire. Un Poëte fait-il l'éloge d'un guerrier, il le voit comme Hermione voit Pyrrhus,

Intrépide, & par-tout ſuivi de la Victoire.

Il oublie que ſon héros eſt un homme, & que ce ſont des hommes qu'il fait égorger. Sa valeur, ſon activité, ſon audace, le don de prévoir, de diſpoſer, de maîtriſer les évènemens, l'influence d'une grande ame ſur des milliers d'ames vulgaires qu'elle remplit de ſon ardeur : voilà ce qui le frappe. Mais veut-il lui reprocher ſes triomphes ; tout change de face, & l'on voit,

Des murs que la flamme ravage ; Rouſſeau.
Des vainqueurs fumant de carnage ;
Un peuple au fer abandonné ;
Des meres pâles & ſanglantes,
Arrachant leurs filles tremblantes
Des bras d'un ſoldat effrèné.

Ainſi, cette Hermione qui dans Pyrrhus admiroit un héros intrépide, un vainqueur plein de gloire & de charmes, n'y voit bien-tôt plus qu'un meurtrier impitoyable & même lâche dans ſa fureur.

Du vieux pere d'Hector la valeur abattue
Aux pieds de ſa famille expirante à ſa vûe,
Tandis que dans ſon ſein votre bras enfoncé,
Cherche un reſte de ſang que l'âge avoit glacé;
Dans des ruiſſeaux de ſang Troïe ardente plongée;
De votre propre main Polixène égorgée,
Aux yeux de tous les Grecs indignés contre vous:
Que peut-on refuſer à ces généreux coups?

Ce changement de face dans l'objet que l'on peint, dépend ſur-tout du moment que l'on choiſit & des détails que l'on employe. Comme preſque toute la Nature eſt mobile & que tout y eſt compoſé, l'imitation peut varier à l'infini dans les détails; & c'eſt une étude aſſez curieuſe que celle des tableaux divers qu'un même ſujet a produits, imités par des mains ſa-

vantes. Que l'on compare les aſſauts, les batailles, les combats ſinguliers décrits par les plus grands Poëtes anciens & modernes : avec combien d'intelligence & de génie chacun d'eux a varié ce fond commun, par des circonſtances tirées des lieux, des tems & des perſonnes ! Combien, par la ſeule nouveauté des armes l'aſſaut des fauxbourgs de Paris diffère de l'attaque des murs de Jéruſalem & de celle du camp des Grecs !

On entendoit gronder ces bombes effroyables ;
Des troubles de la Flandre enfans abominables.
Le ſalpètre enfoncé dans ces globes d'airain,
Part, s'échauffe, s'embraſe, & s'écarte ſoudain :
La mort en mille éclats en ſort avec furie.
Avec plus d'art encore & plus de barbarie,
Dans les antres profonds on a ſu renfermer
Des foudres ſouterrains, tous prêts à s'allumer.
Sous un chemin trompeur où volant au carnage,
Le ſoldat valeureux ſe fie à ſon courage,
On voit en un inſtant des abîmes ouverts,
De noirs torrens de ſoufre épandus dans les airs ;
Des bataillons entiers, par ce nouveau tonnerre
Dans les airs emportés, engloutis ſous la terre.

Ce ſont là les dangers où Bourbon va s'offrir ;
C'eſt par-là qu'à ſon trône il brûle de courir.
Ses guerriers avec lui dédaignent ces tempêtes :
L'enfer eſt ſous leurs pas, la foudre eſt ſur leurs têtes ;
Mais la gloire à leurs yeux vole à côté du Roi :
Ils ne regardent qu'elle, & marchent ſans effroi.

Indépendamment de ces variations que les Arts & les mœurs ont produites, les aſpects de la Nature, ſes phénomènes, ſes accidens different d'eux-mêmes par des circonſtances qui ſe combinent à l'infini. Dans les horreurs de la famine que tant de Poëtes avoient décrites, l'Homère François eſt aſſez heureux pour avoir à peindre, d'après l'Hiſtoire, l'effrayant tableau d'une mere qui égorge ſon fils pour aſſouvir ſa faim.

Furieuſe, elle approche avec un coutelas,
De ce fils innocent qui lui tendoit les bras :
Son enfance, ſa voix, ſa misère, ſes charmes,
A ſa mere en fureur arrachent mille larmes ;
Elle tourne ſur lui ſon viſage effrayé,
Plein d'amour, de regret, de rage & de pitié ;
Trois fois le fer échappe à ſa main défaillante.

La rage enfin l'emporte; & d'une voix tremblante,
Déteſtant ſon hymen & ſa fécondité,
Cher & malheureux fils que mes flancs ont porté,
Dit-elle, c'eſt en vain que tu reçus la vie;
Les tyrans ou la faim l'auroient bientôt ravie.
Et pourquoi vivrois-tu? pour aller dans Paris,
Errant & malheureux, pleurer ſur ſes débris!
Meurs avant de ſentir mes maux & ta misère:
Rends moi le jour, le ſang que t'a donné ta mere;
Que mon ſein malheureux te ſerve de tombeau;
Et que Paris du-moins voye un crime nouveau.
En achevant ces mots, furieuſe, égarée,
Dans les flancs de ſon fils ſa main deſeſpérée,
Enfonce en frémiſſant le parricide acier,
Porte le corps ſanglant auprès de ſon foyer,
Et d'un bras que pouſſoit ſa faim impitoyable,
Prépare avidement ce repas effroyable.
Attirés par la faim, les farouches ſoldats,
Dans ces coupables lieux reviennent ſur leurs pas.
Leur tranſport eſt ſemblable à la cruelle joie
Des ours & des lions qui fondent ſur leur proie.
A l'envi l'un de l'autre ils courent en fureur:
Ils enfoncent la porte. O ſurpriſe! ô terreur!
Près d'un corps tout ſanglant à leurs yeux ſe préſente
Une femme égarée & de ſang dégouttante.

Oui, c'eſt mon propre fils; oui, monſtres inhumains,
C'eſt vous qui dans ſon ſang avez trempé mes mains.
Que la mere & le fils vous ſervent de pâture.
Craignez-vous plus que moi d'outrager la nature?
Quelle horreur à mes yeux ſemble vous glacer tous?
Tigres, de tels feſtins ſont préparés pour vous.

Le Dante a dans ſon Enfer un tableau du même genre. Le Poëte, comme on ſait, parcourt les régions infernales. Il voit d'un côté des abîmes de feu, & de l'autre un étang glacé: ſur cet étang il diſtingue, dans une foule de malheureux, un homme acharné ſur un autre, & qui lui ronge la tête. Il demande à ce furieux ce que lui a fait celui qu'il dévore.

Voici ce morceau fidèlement traduit par un homme de lettres, verſé dans l'étude des Poëtes Italiens, qui en ſent les beautés, & qui ſait les rendre.

M. Watelet.

« Ugolin ſoulève ſa tête, & ſe détache » de ſon horrible proie. Il eſſuye ſes lèvres » enſanglantées avec les cheveux de ce » crâne

» crâne qu'il avoit à demi rongé, puis il
» me parle en ces mots.

» Veux-tu donc que je renouvelle ma
» douleur & mon deſeſpoir ? Je les ſens
» renaître à la ſeule penſée du récit que tu
» me demandes. N'importe, je conſens à
» gémir de nouveau, pourvû que mes pa-
» roles deviennent des ſemences d'horreur,
» & qu'elles couvrent d'oprobre à jamais
» le perfide que je dévore.

» Je ne ſais qui tu es, ni par quelle voie
» tu as pû pénétrer ici bas ; mais à ton lan-
» gage je te crois Florentin. Le nom du
» Comte Ugolin ne t'eſt pas inconnu. Je
» ſuis ce malheureux, & voilà l'Archevê-
» que Roger.

» Il me reſte à t'apprendre pourquoi je
» le tourmente ainſi. Je lui donnai ma
» confiance, & victime de ſa méchanceté,
» j'en fus trahi. je mourus : tu le ſais ſans
» doute ; mais ce que tu ne ſais pas, c'eſt
» combien ma mort fut cruelle. Tu l'ap-
» prendras, & tu frémiras de ſon crime.

« Une étroite ouverture éclairoit le ca-

» chot, qui a retenu depuis ma mort le » nom de *Cachot de la faim*, & dans lequel » on aura ſans doute fait périr d'autres » infortunés.

» Pluſieurs lunes m'avoienr éclairé déjà, » lorſque je fis un ſonge affreux, qui ſem- » bla déchirer à mes yeux le voile de l'ave- » nir... Je m'éveillai; le jour ne paroiſſoit » point encore; j'entendis autour de moi » mes enfans qui pleuroient en dormant, » & qui demandoient du pain.

» Ah que tu es cruel ſi tu ne frémis pas » du preſſentiment dont je fus frappé! qui » pourra jamais t'attendrir, ſi tu m'entends » ſans verſer des larmes! Nous nous étions » tous éveillés; l'heure où l'on devoit nous » donner à manger s'approchoit.

» Les ſonges qui m'avoient agité me » glaçoient de crainte.... Dieu! j'entendis » murer la porte du cachot. Je fixai tout-à- » coup mes regards ſur le viſage de mes » enfans. Immobile & muet, je ne verſois » pas une larme : j'étois pétrifié.

» Pour mes fils, ils pleuroient, & mon

» petit Anſelme me dit: Comme vous nous » regardez, mon pere! ah qu'avez-vous? » Je ne pleurai point encore, je paſſai le » jour entier, je paſſai la nuit ſans prendre » de repos. A peine les premiers rayons » du jour ſuivant pénétroient dans mon ca- » chot, que je vis tout-à-la-fois ſur le vi- » ſage de mes quatre enfans, l'image de » la mort qui me menaçoit.

» Je cède à la douleur, je me mords les » deux mains; & dans l'inſtant même mes » enfans, qui prirent ma rage pour l'effet » d'une faim preſſante, ſe levèrent & me » dirent: Mon pere, que ne nous manges- » tu plûtôt? c'eſt toi qui nous as donné « cette miſérable chair; reprens la.

» Je me fis violence alors pour ne pas » augmenter leurs peines. Ce jour & le » ſuivant nous reſtâmes dans un affreux » ſilence. Ah terre impitoyable, que ne » t'ouvrois-tu ſous nos pas!

» Le quatrième jour arrive enfin. Gaddi » ſe jette étendu à mes pieds & me dit: » Mon pere, tu ne peux donc pas me ſe-

» courir ? Il meurt ; & du cinquième au » ſixième jour mes trois autres enfans péri- » rent l'un après l'autre ſous mes yeux.

» J'avois moi-même déjà preſque perdu » le ſentiment & la lumière : je me roulois » ſur leurs corps que j'embraſſois, & trois » jours après leur mort je les appellois en- » core. La faim eut plus de puiſſance que » la douleur : j'expirai.

» En diſant ces mots, les yeux enflam- » més de fureur, il ſe rejette ſur le crâne » ſanglant, & il le ronge de nouveau, ſem- » blable à un chien affamé qui dévore les » os d'un cadavre ».

La même ſituation ſe préſente encore ſous un nouvel aſpect, dans les circonſtances épouventables de l'embraſement du vaiſſeau *le Prince*. On y voit quelques malheureux échappés aux flammes, ſur une barque à la merci des flots, partageant avec une équité religieuſe le peu d'alimens qu'ils ont pû ſauver ; mais bien-tôt pâles, exténués, défaillans, conſumés par la faim, s'obſerver l'un l'autre d'un œil

défiant & avide, impatiens de dévorer le premier qui ſuccombera. Ainſi le phyſique & le moral combinés produiſent des variétés ſans nombre ; & la Nature, dans le gracieux, n'eſt pas moins féconde que dans le pathétique.

Les contraſtes ont le double avantage de varier & d'animer la deſcription. Non-ſeulement deux tableaux oppoſés de ton & de couleur ſe font valoir l'un l'autre ; mais dans le même tableau, ce mélange d'ombre & de lumière détache les objets & les relève avec plus d'éclat.

Dans la peinture que je viens de rappeller, de la famine horrible où Paris aſſiégé fut réduit ; voyez lorſqu'Henri veut ſauver ſon peuple & qu'il lui fait donner du pain, voyez, dis-je, l'effet des contraſtes réunis dans un même tableau :

Ils voyoient devant eux ces piques formidables,
Ces traits, ces inſtrumens des cruautés du ſort,
Ces lances qui toûjours avoient porté la mort,
Secondant de Henri la généreuſe envie,
Au bout d'un fer ſanglant leur apporter la vie.

Obſervez dans la même deſcription l'effet des tableaux oppoſés.

Ce n'étoient plus ces jeux, ces feſtins & ces fêtes,
Où de myrthe & de roſe ils couronnoient leurs têtes,
Où parmi cent plaiſirs, toûjours trop peu goûtés,
Les vins les plus parfaits, les mets les plus vantés,
Sous des lambris dorés, qu'habite la molleſſe,
De leur goût dédaigneux irritoient la pareſſe.
On vit avec effroi tous ces voluptueux,
Pâles, défigurés & la mort dans les yeux,
Périſſant de misère au ſein de l'opulence,
Déteſter de leurs biens l'inutile abondance.

Combien, dans la peinture qu'a fait le Taſſe de la ſéchereſſe brûlante qui conſume le camp de Godefroi, le tourment de la ſoif, & la pitié qu'il inſpire, s'accroiſſent par le ſouvenir des ruiſſeaux, des claires fontaines dont on a quitté les bords délicieux!

S'alcun giamai tra frondeggianti rive,
Puro vide ſtagnar liquido argento;
O giù precipitoſe ir'acque vive,
Per Alpe, o'n piaggia erboſa à paſſo lento;
Quelle al vago deſio forma, e deſerive,

E miniſtra materia al ſuo tormento;
Che l'imagine lor gelida e molle,
L'aſciuga, e ſcalda, e nel penſier ribolle.

Un exemple de l'effet des contraſtes, après lequel il ne faut rien citer, eſt celui des enfans de Médée careſſant leur mere qui va les égorger, & ſouriant au poignard levé ſur leur ſein: c'eſt le ſublime dans le terrible.

Mais il faut obſerver dans les contraſtes des images, que le mélange en ſoit harmonieux. Il en eſt de ces gradations comme de celles du ſon, de la lumière & des couleurs; rien n'eſt terminé, tout ſe communique, tout participe de ce qui l'approche. Un accord n'eſt ſi doux à l'oreille, l'arc-en-ciel n'eſt ſi doux à la vûe, que parce que les ſons & les couleurs s'allient par un doux mélange.

La Poëſie a donc ſes accords ainſi que la Muſique, & ſes reflets ainſi que la Peinture. Tout ce qui tranche eſt dur & ſec. Mais juſqu'à quel point les objets oppoſés doivent-ils ſe reſſentir l'un de l'au-

tre ? L'influence eſt-elle réciproque, & dans quelle proportion ? Voilà ce qu'il n'eſt pas facile de déterminer ; cependant la Nature l'indique. Il y a, dans tous les tableaux que la Poëſie nous préſente, l'objet dominant auquel tout eſt ſoumis. C'eſt lui dont l'influence doit être la plus ſenſible ; comme dans un tableau l'objet le plus coloré, le plus brillant, eſt celui qui communique le plus de ſa couleur à ce qui l'environne. Ainſi lorſque le gracieux ou l'enjoué contraſte avec le grave ou le pathétique, le gracieux ne doit pas être auſſi fleuri, ni l'enjoué auſſi plaiſant que s'il étoit ſeul & comme en liberté. La douleur permet tout-au-plus de ſourire. Que Virgile compare un jeune guerrier expirant à une fleur qui vient de tomber ſous le tranchant de la charrue ; il ne dit de la fleur que ce qui eſt analogue à la pitié que le jeune homme inſpire : *langueſcit moriens*. Dans les deſcriptions que j'ai citées du Taſſe & de M. de Voltaire, on a pû voir qu'en oppoſant des images riantes à des tableaux

douloureux, ils n'ont pris des uns que les traits qui s'accordoient avec les autres, c'eſt-à-dire, ce qui s'en retrace naturellement à l'eſprit d'un homme qui ſouffre les maux oppoſés à ces biens. Ni l'un ni l'autre Poëte ne s'eſt livré à ſon imagination, comme auroit fait Ovide ou Pétrarque; mais tous les deux ont obéi aux mouvemens de la ſimple Nature.

De même, dans un tableau où domine la joie, les choſes les plus triſtes en doivent prendre une teinte légère. C'eſt ainſi que les Poëtes lyriques dans leurs chanſons voluptueuſes, parlent gaiement des peines de l'amour, des revers de la fortune, des approches de la mort. Mais où le contraſte eſt le plus difficile à concilier avec l'harmonie, c'eſt du pathétique au plaiſant. Dans l'Enfant-prodigue, la gaieté de Jaſmin a cette teinte que je deſire: elle eſt d'accord avec la triſteſſe noble du jeune Euphémon, & avec le ton général de cette pièce ſi touchante.

Dans le contraſte, l'objet dominant eſt

ſoumis lui-même aux loix de l'harmonie. Ceci n'eſt pas facile à entendre ; mais les exemples vont l'éclaircir. Pour ſoutenir le contraſte d'une gaieté douce & riante, le pathétique doit être modéré. Hector ſourit en voyant Aſtianax effrayé de ſon caſque ; mais Andromaque ne ſourit point : c'eſt que l'attendriſſement d'Hector eſt compatible avec le ſentiment qui le fait ſourire ; au-lieu que le cœur d'Andromaque eſt trop ému pour ſe faire un plaiſir de la frayeur de ſon enfant. Ce badinage même, tout noble qu'il eſt, ne ſeroit plus décent, ſi la douleur d'Andromaque étoit plus vive ; ſi, par exemple, elle avoit pour cauſe un oracle, au-lieu d'un ſimple preſſentiment. Homère a pris les nuances qui ſe touchent du gracieux au pathétique ; & c'eſt dans cette juſteſſe de perception ; dans cette délicateſſe de ſentiment que conſiſte le goût du vrai, le talent de ſaiſir la Nature. Les amours peuvent ſe jouer avec la maſſue d'Hercule, tandis que ce héros ſoupire aux pieds d'Omphale ; mais

ni ſa mort, ni ſon apothéoſe ne comportent rien de pareil. Ainſi le ſujet principal doit lui-même ſe concilier avec les contraſtes qu'on lui oppoſe, ou plûtôt, on ne doit lui oppoſer que les contraſtes qu'il peut ſouffrir.

Rien de plus rare & de plus précieux que cet accord de tons & de couleurs; & ce qui ſouvent fait qu'on le manque, c'eſt qu'on n'eſt pas dans l'illuſion. Mais quelle eſt donc, me direz-vous, l'illuſion du Poëte dans l'Épopée? Celle d'un témoin tranquille dans les choſes tranquilles, mais ému, affecté plus ou moins dans le pathétique, ſelon que le tableau qu'il a devant les yeux eſt plus ou moins terrible ou touchant. Ainſi le Poëte eſt lui-même ſoumis aux décences; & quoique ſimple narrateur, il ne doit pas raconter des déſaſtres d'un ton léger & d'un ſtyle badin. Mais pour déterminer les décences, pour décider, par exemple, juſqu'à quel point le comique peut être noble & l'héroïque peut être enjoué, il faudroit pouvoir fixer dans

les eſprits des idées qui changent ſans ceſſe au gré de l'uſage & de l'opinion. C'eſt au goût du Poëte à préſentir l'effet de ſes peintures, & je crois avoir fait entendre comment le goût peut ſe former.

Tout ce que j'ai dit de la juſteſſe & de la clarté des images, peut s'appliquer aux comparaiſons. Cependant la comparaiſon n'eſt pas toûjours, comme l'image, le voile tranſparent de l'idée: elle en eſt ſouvent le miroir. Je m'explique: tantôt l'on ne voit l'objet qu'à-travers l'image qui l'enveloppe; tantôt l'objet ſenſible par lui-même ſe répete dans la comparaiſon, comme dans une glace qui l'embellit en le réfléchiſſant. Or, par *embellir*, on ſait que j'entends rendre un objet plus capable des effets qu'on veut qu'il opère: ainſi l'intention du Poëte décide encore du choix de ſes comparaiſons.

L'intention la plus commune dans l'emploi des comparaiſons, eſt de rendre l'objet plus ſenſible.

Lucain veut exprimer le reſpect qu'avoit Rome pour la vieilleſſe de Pompée; il le

compare à un vieux chêne chargé d'offrandes & de trophées. « Il ne tient plus à la » terre que par de foibles racines, ſon » poids ſeul l'y attache encore; c'eſt de » ſon bois, non de ſon feuillage, qu'il cou- » vre les lieux d'alentour; & quoiqu'il ſoit » prêt à tomber ſous le premier effort des » vents, quoiqu'il s'élève autour de lui des » forêts d'arbres vigoureux & robuſtes, » c'eſt encore lui ſeul qu'on révère».

Le Taſſe avoit à peindre l'effet des charmes d'Armide, quoiqu'à demi voilés, ſur l'ame des guerriers qui la virent paroître dans le camp de Godefroi.

Come per aqua o per criſtallo intero
Trapaſſa il raggio, e non divide, o parte;
Per dentro il chiaro manto oſa il penſiero
Si penetrar, nella vietata parte.
Ivi ſi ſpatia, ivi contempla il vero.

Si la comparaiſon peint vivement ſon objet, c'eſt aſſez: il n'eſt pas beſoin qu'elle le relève. Ainſi cette comparaiſon de Moiſe eſt ſublime, quoiqu'audeſſous de ſon objet: *Sicut aquila provocans ad volandum*

pullos ſuos & ſuper eos volitans, expandit alas ſuas (Deus), *& aſſumpſit eum* (Jacob) *atque portavit in humeris ſuis.* Ainſi, pourvû que les fourmis & les abeilles nous donnent une juſte idée de la diligence des Troïens & de l'induſtrie des Tyriens; on n'a plus rien à demander à Virgile. Tout ce qu'on peut exiger, c'eſt que les images ſoient nobles, c'eſt-à-dire, que l'opinion commune n'y ait point attaché l'idée factice de baſſeſſe. Mais l'opinion change d'un ſiècle à l'autre; & à cet égard le ſiècle préſent n'a pas droit de juger les ſiècles paſſés. Si l'on a raiſon de reprocher à Homère & à Virgile d'avoir comparé Ajax & Turnus à un âne, ce n'eſt donc pas à cauſe de la baſſeſſe de ces images: car ces Poëtes ſavoient mieux que nous ſi elles étoient viles aux yeux des Grecs & des Romains, & leur choix fait du-moins préſumer qu'elles ne l'étoient pas. Mais ce qu'on ne peut deſavouer, c'eſt que l'obſtination de l'âne ne peint qu'à demi l'acharnement d'Ajax. Ce que

l'ardeur d'un guerrier a de fier, d'impétueux, de terrible, n'y eſt point exprimé : voilà par où la comparaiſon eſt défectueuſe. L'intention du Poëte en employant une image, n'eſt remplie que lorſque tout ſon objet s'y fait voir, au-moins dans ce qu'il a de relatif aux ſentimens qu'il veut exciter : or les ſentimens qui naiſſent de la peinture des combats ſont l'étonnement, la pitié, la crainte.

Il eſt donc décidé, par la Nature même & indépendamment de l'opinion, que les images du lion (*a*), du tigre, de l'aigle ou du vautour, rendent mieux l'action d'un guerrier au milieu du carnage, que celle de l'âne, qui ne peint qu'une patiente ſtupidité. Je dis la même choſe de la comparaiſon d'Amate avec un ſabot que fouette un

(*a*) Comme des bergers aſſemblés, quelques efforts qu'ils tentent, ne ſauroient forcer un lion, preſſé de la faim, d'abandonner ſa proie ; de même les deux Ajax ne peuvent obliger Hector à s'éloigner du corps de Patrocle. (*Iliade L. 18.*)

enfant : j'y vois la rapidité du mouvement, mais ce n'eſt point aſſez ; & l'égarement de Didon eſt bien mieux rendu par l'image de la biche que le chaſſeur a bleſſée, & qui courant dans les forêts, emporte le trait mortel avec elle. C'eſt la plénitude de l'idée qui fait la beauté de la comparaiſon ; & en ſuppoſant même que le Poëte ne voulût que rendre ſon objet plus ſenſible, la comparaiſon qui l'embraſſe le mieux eſt celle qu'il devroit préférer. Je ſais qu'il n'eſt pas beſoin que l'image préſente toutes les faces de l'objet ; mais la face qu'elle préſente doit ſe peindre vivement à l'eſprit ; & c'eſt l'affoiblir que d'en retrancher ce qui en fait la force ou la grace.

Une épreuve sûre de la bonté ou du vice des comparaiſons, c'eſt de cacher le premier terme, & de demander à ſes juges à quoi reſſemble le ſecond. Si le rapport eſt juſte & ſenſible, il ſe préſentera naturellement. Qu'on donne à lire à un homme intelligenr ces beaux vers de l'Énéide :

Qualis,

Qualis, ubi abruptis fugit præſepia vinclis,
Tandem liber equus, campoque potitus aperto;
Aut illæ in paſtus, armentaque tendit equarum;
Aut aſſuetus aquæ, perfundi flumine noto
Emicat, arrectisque fremit cervicibus alte
Luxurians, luduntque jubæ per colla per armos.

ou ces beaux vers de la Henriade :

Tel qu'échappé du ſein d'un riant pâturage,
Au bruit de la trompette animant ſon courage,
Dans les champs de la Thrace, un courſier orgueilleux,
Indocile, inquiet, plein d'un feu belliqueux,
Levant les crins mouvans de ſa tête ſuperbe,
Impatient du frein, vole & bondit ſur l'herbe.

ou ceux du même Poëme :

Tels au fond des forêts précipitant leurs pas,
Ces animaux hardis, nourris pour les combats,
Fiers eſclaves de l'homme, & nés pour le carnage,
Preſſent un ſanglier, en raniment la rage;
Ignorans le danger, aveugles, furieux,
Le cor excite au loin leur inſtinct belliqueux :

on n'aura pas beſoin de lui dire que ce courſier eſt un jeune héros, & que ces chiens ſont des combattans réunis contre

un ennemi terrible. Il eſt difficile qu'un objet vil & bas ait une parfaite reſſemblance avec un objet important & noble, & l'analogie de l'un à l'autre eſt une preuve que ſi l'image a été avilie par le caprice de l'opinion, c'eſt une tache paſſagère que le bon ſens effacera. Par exemple, le chien n'eſt pas chez nous un animal aſſez noble pour l'Épopée : M. de Voltaire, en ne le nommant pas, a ménagé notre délicateſſe ; mais il l'a peint avec des traits qui le vengent de ce mépris, & qui l'ennobliſſent à nos yeux mêmes. C'eſt ainſi qu'on doit en uſer toutes les fois que l'aviliſſement eſt injuſte ; car alors le préjugé s'attache aux mots, & on l'élude en les évitant.

Nous n'avons encore vû dans la comparaiſon qu'un miroir ſimple & fidèle ; mais ſouvent elle embellit, relève, aggrandit ſon objet. Telle eſt dans une Ode d'Horace la comparaiſon de Druſus avec l'oiſeau qui porte la foudre. Telle eſt dans la Pharſale la comparaiſon de l'ame de Céſar avec la foudre elle-même.

Magnamque cadens, magnamque revertens,
Dat ſtragem latè, ſparſoſque recolligit ignes.

Quelquefois auſſi l'intention du Poëte eſt de ravaler ce qu'il peint, comme dans cette comparaiſon ſi nouvelle & ſi juſte, des Seize avec le limon qui s'élève du fond des eaux.

Ainſi, lorſque les vents, fougueux tyrans des eaux,
De la Seine ou du Rône ont ſoulevé les flots,
Le limon croupiſſant dans leurs grottes profondes,
S'élève en bouillonnant ſur la face des ondes.

Mais alors, & cet exemple en eſt la preuve, l'objet eſt vil & l'image eſt noble: cela dépend du choix des mots; car la nobleſſe des termes eſt indépendante de l'idée: c'eſt l'uſage qui la donne ou qui la refuſe à ſon gré: témoins la boue & le limon, qu'il a reçus dans le ſtyle héroïque. En cela l'uſage n'a d'autre règle que ſon caprice, & c'eſt lui qu'il faut conſulter.

Enfin, la comparaiſon s'employe quelquefois à raſſembler en un tableau circon-

ſcrit & frappant, une collection d'idées abſtraites, que l'eſprit, ſans cet artifice, auroit de la peine à ſaiſir. Ainſi, Bayle compare le peuple aux flots de la mer, & les paſſions des grands aux vents qui les ſoulèvent. Ainſi Fléchier, dans l'Éloge de Turenne, dit en s'adreſſant à Dieu: « Comme » il s'élève du fond des vallées des vapeurs » groſſières, dont ſe forme la foudre qui » tombe ſur les montagnes; il ſort du cœur » des peuples des iniquités, dont vous dé» chargez le châtiment ſur la tête de ceux » qui les gouvernent ou qui les défendent ».

De même, Lucain pour exprimer l'inclination des peuples à ſuivre Pompée, quoiqu'épouventés des progrès de Céſar, ſe ſert de l'image des flots qui obéiſſent encore au premier vent qui les a pouſſés, quoiqu'un vent oppoſé ſe lève, & règne déja dans les airs.

Ut cùm mare poſſidet auſter
Flatibus horriſonis, hunc æquora tota ſequuntur.
Si rurſus tellus pulſu laxata tridentis
Æolii, tumidis immittat fluctibus Eurum;

Quamvis icta novo, ventum tenuere priorem
Æquora; nubiferoque polus cum cesserit austro,
Vindicat unda notum.

Que ceux qui refuſent à Lucain le nom de Poëte, nous diſent ſi cette façon d'exprimer une réflexion politique, eſt d'un ſimple Hiſtorien.

Il eſt de l'eſſence de la comparaiſon de circonſcrire ſon objet: tout ce qui en excède l'image eſt ſuperflu, & par conſéquent nuiſible au deſſein du Poëte. La comparaiſon finit où finiſſent les rapports. Homère emporté par le talent & le plaiſir d'imiter la Nature, oublioit ſouvent que le tableau qu'il peignoit avec feu, n'étoit placé qu'autant qu'il étoit relatif; & dans la chaleur de la compoſition il l'achevoit comme abſolu & intéreſſant par lui-même. C'eſt un beau défaut, ſi l'on veut, mais c'en eſt un grand que d'introduire dans un récit des circonſtances & des détails qui n'ont aucun trait à la choſe. Le bon ſens eſt la première qualité du génie, & l'à-propos la première loi du bon ſens: auſſi quoi-

qu'on ait excuſé la ſurabondance des comparaiſons d'Homère, aucun des Poëtes célèbres ne l'a imitée, non pas même dans l'Ode, qui de ſa nature eſt plus vagabonde que le Poëme épique.

Au reſte, la comparaiſon eſt elle-même une excurſion du génie du Poëte, & cette excurſion n'eſt pas également naturelle dans tous les genres. Plus l'ame eſt occupée de ſon objet direct, moins elle regarde autour d'elle; plus le mouvement qui l'emporte eſt rapide, plus il eſt impatient des obſtacles & des détours; enfin plus le ſentiment a de chaleur & de force, plus il maîtriſe l'imagination & l'empêche de s'égarer. Il s'enſuit que la narration tranquille admet des comparaiſons fréquentes, développées, étendues & priſes de loin; qu'à meſure qu'elle s'anime elle en veut moins, les veut plus conciſes, & apperçues de plus près; que dans le pathétique, elles ne doivent être qu'indiquées par un trait rapide; & que, s'il s'en préſente quelques-unes dans la véhémence de la paſſion, un ſeul mot les doit exprimer.

Quant aux ſources de la comparaiſon, elle eſt priſe communément dans la réalité des choſes, mais quelquefois auſſi dans l'opinion & dans l'hypothèſe du merveilleux. Ainſi M. de Voltaire compare les Ligueurs aux géans: ainſi, après avoir dit du vertueux Mornai,

Jamais l'air de la cour, & ſon ſouffle infecté,
N'altéra de ſon cœur l'auſtère pureté.

il ajoûte:

Belle Aréthuſe, ainſi ton onde fortunée
Roule au ſein furieux d'Amphitrite étonnée
Un cryſtal toûjours pur & des flots toûjours clairs,
Que jamais ne corrompt l'amertume des mers.

La narration, comme on vient de le voir, eſt l'expoſé de ce qu'on a vû ou entendu dire de curieux ou d'intéreſſant. Mais une communication plus intime, eſt celle qui expoſe au-dehors ce qui ſe paſſe au-dedans de nous-mêmes. Qui ne connoît pas le plaiſir que nous avons à inſpirer nos ſentimens, à perſuader nos opinions, à répandre nos lumières, à multiplier ainſi

notre ame? c'eſt un attrait qui dans le moral, peut ſe comparer à celui de la reproduction phyſique, & peut-être l'un des premiers beſoins de l'homme en ſociété. La Poëſie, dont c'eſt là l'objet, a donc ſa ſource dans la Nature.

Quant aux moyens d'inſtruire & de perſuader, ils ſont les mêmes en Philoſophie, en Éloquence, en Poëſie. Le ſoin qu'on prend d'embellir plus ou moins la vérité, ne change rien à la méthode de l'expoſer ou de la déduire. Je le ferai voir en parlant des genres de Poëſie où doit dominer la raiſon.

Il y a cependant un procédé que la Philoſophie ne connoît pas, & dans lequel la Poëſie excelle: c'eſt de frapper l'ame du côté ſenſible, de l'émouvoir, de l'attirer hors de l'équilibre du doute, de l'intéreſſer à croire ce qu'on veut lui perſuader, & de lui inſpirer pour le ſentiment ou l'opinion qu'on lui propoſe, un penchant qui donne à la vraiſemblance tout le poids de la vérité. On ſent combien cette élo-

quence inſinuante ou paſſionnée eſt eſſentielle à la Poëſie qui n'eſt que preſtige & ſéduction. Elle y eſt répandue comme un feu élémentaire, ſoit dans le langage du Poëte, ſoit dans celui de ſes Acteurs : tantôt ſenſible & touchante, comme dans le Télémaque & dans la Henriade ; tantôt naïve & ſimple, comme dans les Fables de Lafontaine ; tantôt impérieuſe & dominante, comme dans Corneille & Lucain. (*a*) C'eſt peu de ſe répandre dans le ſtyle poëtique, elle s'y raſſemble quelquefois en un foyer lumineux & brûlant, dont elle écarte, comme autant de nuages, les ornemens qui l'obſcurciroient, puiſſante de ſa chaleur & brillante de ſa lumière. Alors la Poëſie n'eſt que l'éloquence même dans tout ſon éclat. Voyez dans l'Iliade la harangue de Priam aux pieds d'Achille ;

(*a*) *Lucani oratio ſuperba & minax, auditorem invitum, atque alibi animo hærentem, ubi vult tenere aut trahere, abigit : tyranno haud abſimilis qui mavult metui quam amari.* (Scal.)

dans Ovide, celles d'Ajax & d'Ulyſſe; celles des démons dans les Poëmes du Taſſe & de Milton ſon imitateur; dans Corneille, les Plaidoyers de Cinna & de Maxime ſur l'abdication d'Auguſte; dans Racine, les Diſcours de Burrhus & de Narciſſe au jeune Néron; dans la Henriade, la Harangue de Potier aux États; celle de Brutus au Sénat dans la Tragédie de ce nom; dans la mort de Céſar, celle d'Antoine au peuple, *&c.* C'eſt tour-à-tour le langage de Démoſthène, de Cicéron, de Maſſillon, de Boſſuet, à quelques hardieſſes près que la Poëſie autoriſe, & que l'Éloquence elle-même ſe permet auſſi quelquefois.

Si l'on m'accuſe ici de confondre les genres, que l'on me diſe en quoi diffèrent l'éloquence de Burrhus parlant à Néron, dans la Tragédie de Racine, & celle de Cicéron parlant à Céſar dans la Peroraiſon pour Ligarius? Toute la différence que je vois entre l'éloquence poëtique & l'éloquence oratoire, c'eſt que l'une doit être

l'élixir de l'autre. L'importance de la vérité rend l'auditeur patient; au-lieu que la fiction n'attache qu'autant qu'elle intéreſſe. L'éloquence du Poëte doit donc être plus vive, plus animée, plus rapide, plus ſoutenue que celle de l'Orateur. L'un eſt libre dans le choix, dans la forme de ſes ſujets: il les ſoumet à ſon génie; l'autre eſt commandé par ſes ſujets mêmes, & ſon génie en eſt dépendant. Ainſi les détails épineux & languiſſans qu'on pardonne à l'Orateur, ſervient juſtement reprochés au Poëte. L'éloquence du Poëte n'eſt donc que l'éloquence exquiſe de l'Orateur, appliquée à des ſujets intéreſſans, féconds & dociles; & les divers genres d'éloquence que les Rétheurs ont diſtingués, le délibératif, le démonſtratif, le judiciaire, ont lieu dans la Poëſie héroïque; mais les Poëtes ont ſoin de choiſir de grandes cauſes à diſcuter, de grands intérêts à débattre. Auguſte doit-il abdiquer ou garder l'Empire du monde? Ptolomée doit-il accorder ou refuſer un aſyle à Pompée; & s'il le reçoit,

doit-il le défendre, doit-il le livrer à Céſar vif ou mort? Atilla doit-il s'allier au Roi des François ou à l'Empereur des Romains? ſoutenir Rome chancellante ſur le penchant de ſa ruine, ou hâter les grands deſtins de l'Empire François encore au berceau? écouter la gloire ou l'ambition? Voilà de quoi il s'agit dans les délibérations de Corneille: ſi la ſcène d'Atilla eſt foiblement traitée, au-moins eſt-elle grandement conçue, & l'idée ſeule en auroit dû imprimer le reſpect à Boileau. La ſcène délibérative qui mérite le mieux d'être placée à côté de celles que je viens de citer, eſt l'expoſition de Brutus. Le Sénat doit-il recevoir, écouter l'Ambaſſadeur de Porſenna? & en l'écoutant, doit-il traiter avec l'Envoyé du Protecteur des Tarquins? Il n'eſt point de ſpectateur dont l'ame ne reſte comme ſuſpendue, tandis que de tels intérêts ſont balancés, & diſcutés avec chaleur. Ce qui rend encore plus théâtrales ces ſortes de délibérations, c'eſt lorſqu'à la cauſe publique ſe joint l'intérêt

capital d'un perſonnage intéreſſant dont le ſort dépend de ce qu'on va réſoudre ; car il faut bien ſe ſouvenir que l'intérêt individuel d'homme à homme eſt le ſeul qui nous touche vivement. Les termes collectifs de peuple, d'armée, de république, ne nous préſentent que des idées vagues. Rome, Carthage, la Grèce, la Phrigie, ne nous intéreſſent que par l'entremiſe des perſonnages dont le deſtin dépend du leur. C'étoit une belle choſe, dans Inès, que la ſcène où l'on délibère ſi Alphonſe doit punir ou pardonner la révolte de ſon fils ; mais il falloit à ce jugement terrible un appareil impoſant, & ſur-tout dans les opinions un caractère majeſtueux & ſombre, qui inſpirât la crainte des loix & la pitié pour l'ame d'un pere. Cette ſcène, j'oſe le dire, étoit au-deſſus des forces de Lamotte. C'étoit à celui qui a peint l'ame d'Alvarez & l'ame de Brutus, de traiter cette ſituation, qui faute d'éloquence & de dignité, n'eſt ni touchante ni vraiſemblable. Lorſqu'un pere met en délibéra-

tion s'il doit ſauver ou perdre ſon fils, & qu'on veut le réſoudre à le perdre, il faut s'aſſurer, pour vaincre la nature, d'un fort & puiſſant contre-poids.

J'ai indiqué, en parlant du ſtyle, les mouvemens qui donnent la vie & l'ame à l'éloquence pathétique; & les moyens de les employer ſont plus eſſentiellement l'objet de l'art oratoire que de l'art poëtique. Je renvoye aux préceptes qu'en ont donnés le Rétheur & l'Orateur Latins, ſur-tout aux exemples ſans nombre que nous en ont laiſſé les hommes éloquens dont j'ai recommandé l'étude; & je me borne ici à refuter l'opinion de ceux qui diſtinguent en Poëſie le diſcours prémédité d'avec celui qui n'eſt pas cenſé l'être. Loin de rien admettre en Poëſie qui ſente l'artifice & qui décèle le travail, je bannirois même de l'éloquence oratoire tout ce qui a l'air d'être préparé. Rien ne perſuade & ne touche que ce qui ſemble, ſans aucun art, couler de ſource & du fond de l'ame. Quel que ſoit celui qui parle de mémoire,

s'il ne fait pas oublier que ſon rôle eſt appris, ce n'eſt plus qu'un acteur qui joue: l'expreſſion n'a ſa vraiſemblance que lorſqu'elle eſt telle que la Natnre doit l'inſpirer dans le moment. Toute la théorie de l'éloquence poëtique ſe réduit donc à bien ſavoir quel eſt celui qui parle, quels ſont ceux qui l'écoutent, ce qu'il veut que l'un perſuade aux autres, & de règler ſur ces rapports le langage qu'il lui fait tenir. Rien n'eſt moins facile, je l'avoue; car il faut être en même tems à la place de l'acteur & de l'auditeur, ou ſe revétir au-moins tour-à-tour du caractère de l'un & de l'autre: ce qui demande une imagination forte, une ame active & ſouple à l'excès, & une profonde étude de l'homme: auſſi n'y a-t-il rien de plus rare que des Poëtes éloquens.

Le diſcours dont je viens de parler ſuppoſe l'intention de perſuader ou d'émouvoir: ſon action ſe dirige au-dehors: c'eſt l'ame qui agit ſur d'autres ames. Mais quelquefois auſſi celui qui parle ne veut que répandre & ſoulager ſon cœur. Par exemple,

lorſqu'Andromaque fait à Céphiſe le tableau du maſſacre de Troïe, ou qu'elle lui retrace les adieux d'Hector; ſon deſſein n'eſt pas de l'inſtruire, de la perſuader, de l'émouvoir. Elle n'attend, ne veut rien d'elle. C'eſt un cœur déchiré qui gémit, & qui trop plein de ſa douleur, ne demande qu'à l'épancher. Rien de plus naturel, rien de plus favorable au développement des paſſions. Il eſt un degré où elles ſont muettes; mais avant de parvenir à cet excès de ſenſibilité qui touche à l'inſenſibilité même, plus on eſt ému, moins on peut ſe ſuffire; & ſi l'on n'a pas un ami fidèle & ſenſible à qui ſe livrer, on eſpère en trouver un jour parmi les hommes; on grave ſes peines ou ſes plaiſirs ſur les arbres, ſur les rochers; on les confie dans ſes écrits aux ſiècles qui ſont à naître, & qui les liront quand on ne ſera plus; ainſi par une illuſion vaine, mais conſolante, on ſe ſurvit à ſoi-même, & l'on jouit en idée de l'intérêt qu'on inſpirera. C'eſt-là ce qui fonde la vraiſemblance de tous les genres de

de Poëſie où l'ame, par un mouvement ſpontané, dépoſe ſes ſentimens les plus cachés, ſes affections les plus intimes. C'eſt-là ſur-tout que les mœurs ſont naïvement exprimées; car dans toutes les autres ſcènes la Nature eſt gênée, & peut ſe déguiſer.

Plus la paſſion tient de la foibleſſe, plus elle eſt facile à ſe répandre au-dehors. L'amour a plus de confidens que la haine & que l'ambition: celles-ci ſuppoſent dans l'ame une force qui ſert à les renfermer. Achille indigné contre Agamemnon, ſe retire ſeul ſur le rivage de la mer, & ſe ſoulage en mêlant ſes cris aux mugiſſemens des vagues: s'il avoit aimé Briséis, il auroit eu beſoin de Patrocle. Auſſi l'Élégie, qui n'eſt autre choſe que le développement de l'ame, préfere-t-elle l'amour à des ſentimens plus ſérieux & plus profonds: auſſi nos Poëtes qui ont mis au théâtre cette paſſion, que les Grecs dédaignoient de peindre, ont-ils trouvé dans le trouble, les combats, les mouvemens divers qu'elle

excite, une ſource intariſſable de la plus belle Poëſie. Dans combien de ſens oppoſés le ſeul Racine n'a-t-il pas vû les plis & les replis du cœur d'une amante ! Avec combien de paſſions diverſes il a mêlé celle de l'amour ! C'eſt ſur-tout dans ces confidences intimes, qu'il a eu l'art de ménager, c'eſt-là, dis-je, qu'il expoſe ou prépare l'effet touchant des ſituations, & qu'il établit ſur les mœurs la vraiſemblance de la Fable. Sans les trois ſcènes de Phèdre avec Œnone, ce rôle qui nous attendrit juſqu'aux larmes, eût été révoltant pour nous. Qu'on ſe rappelle ſeulement ces vers :

Je me connois, je ſais toutes mes perfidies,
Œnone, & ne ſuis point de ces femmes hardies,
Qui goûtant dans le crime une tranquille paix,
Ont ſu ſe faire un front qui ne rougit jamais.
Je connois mes fureurs, je les rappelle toutes.
Il me ſemble déjà que ces murs, que ces voûtes
Vont prendre la parole, & prêts à m'accuſer,
Attendent mon époux pour le deſabuſer.

C'eſt-là ce qui gagne les eſprits en fa-

veur du coupable odieux à lui-même, & tourmenté par ſes remords. La fureur jalouſe de Phèdre, la comparaiſon qu'elle fait du bonheur d'Hypolite & de ſon amante avec les maux qu'elle-même a ſoufferts ;

Tous les jours ſe levoient clairs & ſereins pour eux,
Et moi, triſte rebut de la Nature entière,
Je me cachois au jour, je fuyois la lumière.

ſon égarement, ſon deſeſpoir rendent naturel & ſupportable le ſilence qu'elle a gardé ſur l'innocence d'Hypolite. Mais il n'en falloit pas moins, pour obtenir grace, & la fable d'Euripide, ſans l'art de Racine, n'étoit pas digne du théâtre François. On a reproché à notre ſcène tragique d'avoir trop de diſcours & trop peu d'action : ce reproche bien entendu peut être juſte. J'obſerverai cependant que les critiques ont ſouvent confondu l'action avec le mouvement, & nous allons bien-tôt voir qu'il eſt un genre de Fables qui ne peut ſe paſſer de ce développement des mœurs, ſi peu connu ſur le théâtre d'Athènes. Il

eſt vrai que nos Poëtes ſe ſont engagés quelquefois dans des analyſes de ſentiment auſſi froides que ſuperflues; mais ſi le cœur ne s'épanche que parce qu'il eſt trop plein de ſa paſſion, & lorſque la violence de ſes mouvemens ne lui permet pas de les retenir, l'effuſion n'en ſera jamais ni froide ni languiſſante. La paſſion porte avec elle dans ſes mouvemens tumultueux, de quoi varier ceux du ſtyle; & ſi le Poëte eſt bien pénétré de ſes ſituations, s'il ſe laiſſe guider par la Nature, au-lieu de vouloir la conduire à ſon gré; il placera ces mouvemens où la Nature les ſollicite, & laiſſant couler le ſentiment à pleine ſource, il en ſaura prévenir à propos l'épuiſement & la langueur. Les réflexions, les affections de l'ame qui ſervent d'aliment à cette eſpèce de pathétique, ſont innombrables: il eſt impoſſible de les prévoir. Cependant comme elles ont pour baſe une paſſion douloureuſe, & ſouvent compliquée, le Poëte en méditant ſur la ſituation qu'il veut développer, peut y obſerver quelque métho-

de, & dans les circonſtances les plus marquées, ſe donner quelques points d'appui. Je ſuppoſe, par exemple, Ariane exhalant ſa douleur ſur l'infidélité de Théſée. Quel eſt celui qu'elle aime, à quel excès elle l'a aimé, ce qu'elle a fait pour lui, le prix qu'elle en reçoit, quels ſermens il trahit, quelle amante il abandonne, en quels lieux, dans quel moment, en quel état il la laiſſe, quel étoit ſon bonheur ſans lui, dans quel malheur il l'a plongée, & de quel ſupplice il punit tant d'amour & tant de bienfaits: voilà ce qui ſe préſente au premier coup-d'œil. Que le Poëte ſe plonge dans l'illuſion; à meſure que ſon ame s'échauffera, tous ces germes de ſentiment vont ſe développer d'eux-mêmes. Si la paſſion eſt compliquée, ſes mouvemens plus tumultueux, ſont plus difficiles à imiter; mais le caractère une fois bien ſaiſi, ſi le Poëte s'en pénètre, la Nature lui indiquera la prédominance alternative des ſentimens oppoſés, le fort & le foible de l'un & de l'autre. En cela le défaut des jeunes Poëtes eſt d'écrire

avant que d'avoir réfléchi, & de croire pouvoir faire parler la Nature ou ſelon leur fantaiſie, ou d'après un léger ſouvenir.

Mais ce n'eſt pas aſſez que de pareilles ſcènes, faites de génie & dans l'enthouſiaſme, ſoient amenées à propos. L'intrigue eſt une chaîne mobile, dont tous les chaînons doivent s'attirer: ce qu'une ſituation produit, en doit produire une nouvelle: une ſcène qui laiſſe l'action où elle l'a priſe, fût-elle une beauté particulière, eſt un défaut dans le tout enſemble. *Voyez le chapitre* 8e. Comme c'eſt-là ſur-tout que ſe manifeſtent les affections de l'ame, & que les traits les plus déliés, les nuances les plus délicates des caractères ſe font ſentir; cette ſorte de ſcène exige & ſuppoſe une profonde étude des mœurs. Les commençans ne demandent pas mieux que de s'épargner cette étude, & l'exemple du théâtre Anglois, encore barbare auprès du nôtre, leur fait donner tout aux mouvemens, aux tableaux, & aux ſituations, c'eſt-à-dire, au ſquelette de la Tragédie.

Ainſi, pour éviter la langueur & la molleſſe qu'on nous reproche, on tombe dans un excès contraire, la ſéchereſſe & la dureté. Il eſt plus facile de ſentir que d'indiquer préciſément quel eſt, entre ces deux excès, le milieu que l'on devroit prendre; mais on le trouvera ſans peine, ſi renonçant à la folle vanité de briller par les détails, l'on ſe pénètre à fond du ſentiment que l'on exprime, & ſi l'on s'abandonne à la Nature, qui n'en dit ni trop ni trop peu. Vous qui voulez vous inſtruire dans l'art des ſcènes pathétiques, étudiez le peuple dans ſes mouvemens paſſionnés, & voyez ſi ſon éloquence s'amuſe aux détails inutiles, ſi ſon dialogue traîne & languit.

Le Dialogue eſt de ſa nature la forme de ſcène la plus animée & la plus favorable à l'action.

Quoique toute eſpèce de Dialogue ſoit une ſcène, il ne s'enſuit pas que tout Dialogue ſoit dramatique. Ariſtote a rangé dans la claſſe des Poëſies épiques les Dialogues de Platon : ſur quoi Dacier ſe fait

cette difficulté : « Ces Dialogues ne reſſem-» blent-ils pas plûtôt au Poëme dramati-» que qu'au Poëme épique ? Non ſans » doute, répond Dacier lui-même». Et dans un autre endroit, oubliant ſa déciſion & celle d'Ariſtote, il nous aſſure que les Dialogues de Platon, ſont *des Dialogues purement dramatiques*. Si l'on s'entendoit bien ſoi-même, on ne ſe contrediroit pas.

Le Dialogue épique ou dramatique a pour objet une action; le Dialogue philoſophique a pour objet une vérité. Ceux des Dialogues de Platon qui ne font que développer la doctrine de Socrate, ſont des Dialogues philoſophiques; ceux qui contiennent ſon hiſtoire depuis ſon apologie juſqu'à ſa mort, ſont mêlés d'épique & de dramatique : l'équivoque eſt facile à lever.

Il y a une ſorte de Dialogue dramatique où l'on imite une ſituation plutôt qu'une action de la vie. Il commence où l'on veut, dure tant qu'on veut, finit quand on veut : c'eſt du mouvement ſans progreſſion, &

par conſéquent le plus mauvais de tous les Dialogues. Tels ſont les Églogues en général, & particulièrement celles de Virgile, admirables d'ailleurs par la naïvété du ſentiment & le coloris des images.

Non-ſeulement le Dialogue en eſt ſans objet, mais il eſt auſſi quelquefois ſans ſuite. On peut dire en faveur de ces Paſtoralles, qu'un Dialogue ſans ſuite peint mieux un entretien de Bergers; mais l'Art en imitant la Nature, a pour but d'occuper agréablement l'eſprit en intéreſſant l'ame: or ni l'ame, ni l'eſprit ne peut s'accommoder de ces propos alternatifs, qui détachés l'un de l'autre, ne ſe terminent à rien. Qu'on ſe rappelle l'entretien de Mélibée avec Titire dans la première des Bucoliques de Virgile.

MÉL. *Titire, vous jouiſſez d'un plein repos.*

TIT. *C'eſt un dieu qui me l'a procuré.*

MÉL. *Quel eſt ce dieu bienfaiſant?*

TIT. *Inſenſé, je comparois Rome à notre petite ville.*

MÉL. *Et quel motif ſi preſſant vous a conduit à Rome?*

TIT. *Le deſir de la liberté*, &c. On ne peut ſe diſſimuler que Tirire ne répond point à cette queſtion de Mélibée, *Quel eſt ce dieu?* C'eſt-là qu'il devoit dire: « *Je l'ai vû à Rome, ce jeune héros pour qui* » *nos autels fument douze fois l'an* ».

MÉL. *A Rome! & qui vous y a conduit?*

TIT. *Le deſir de la liberté.*

L'on avouera que ce Dialogue ſeroit plus dans l'ordre de nos idées, & n'en ſeroit pas moins dans le naturel & la naïveté d'un Berger. Mais c'eſt ſur-tout dans la Poëſie dramatique que le Dialogue doit tendre à ſon but. Un perſonnage qui, dans une ſituation intéreſſante, s'arrête à dire de belles choſes qui ne vont point au fait, reſſemble à une mere, qui cherchant ſon fils dans les campagnes, s'amuſeroit à cueillir des fleurs.

Cette règle, qui n'a point d'exception réelle, en a quelques-unes d'apparentes: il eſt des ſcènes où ce que dit l'un des per-

ſonnages n'eſt pas ce qui occupe l'autre. Celui-ci plein de ſon objet, ou ne répond point ou ne répond qu'à ſon idée. On flatte Armide ſur ſa beauté, ſur ſa jeuneſſe, ſur le pouvoir de ſes enchantemens; rien de tout cela ne diſſipe la rêverie où elle eſt plongée. On lui parle de ſes triomphes & des captifs qu'elle a faits; ce mot ſeul touche à l'endroit ſenſible de ſon ame; ſa paſſion ſe réveille & rompt le ſilence.

Je ne triomphe pas du plus vaillant de tous,
Renaud, *&c.*

Mérope entend ſans l'écouter tout ce qu'on lui dit de ſes proſpérités & de ſa gloire. Elle avoit un fils; elle l'a perdu; elle l'attend: ce ſentiment ſeul l'intéreſſe.

Quoi, Narbas ne vient point! Reverrai-je mon fils?

Il eſt des ſituations où l'un des perſonnages détourne exprès le cours du Dialogue, ſoit crainte, ménagement ou diſſimulation; mais alors même le Dialogue tend à ſon but, quoiqu'il ſemble s'en écarter. Toutefois il ne prend ces détours que dans

des ſituations modérées : quand la paſſion devient impétueuſe & rapide, les replis du Dialogue ne ſont plus dans la Nature. Un ruiſſeau ſerpente, un torrent ſe précipite. Auſſi voit-on quelquefois la paſſion retenue, comme dans la déclaration de Phèdre, s'efforcer de prendre un détour, & tout-à-coup rompant ſa digue, s'abandonner à ſon penchant.

Ah cruel ! tu m'as trop entendue ;
Je t'en ai dit aſſez pour te tirer d'erreur.
He bien, connois donc Phèdre & toute ſa fureur.

Une des qualités eſſentielles du Dialogue, c'eſt d'être coupé à propos. Hors des ſituations dont je viens de parler, où le reſpect, la crainte, la pudeur retiennent la paſſion & lui impoſent ſilence ; hors de-là, dis-je, le Dialogue eſt vicieux dès que la réplique ſe fait attendre : défaut que les plus grands maîtres n'ont pas toûjours évité. Corneille a donné en même tems l'exemple & la leçon de l'attention qu'on doit apporter à la vérité du Dialogue. Dans la ſcène d'Auguſte avec Cinna, Auguſte va convain-

cre de trahiſon & d'ingratitude un jeune homme, fier & bouillant, que le ſeul reſpect ne ſauroit contraindre; il a donc fallu préparer le ſilence de Cinna par l'ordre le plus impoſant: cependant, malgré la loi que lui fait Auguſte de tenir *ſa langue captive*, dès qu'il arrive à ce vers:

Cinna, tu t'en ſouviens, & veux m'aſſaſſiner.

Cinna s'emporte & va répondre: mouvement naturel & vrai, que le grand peintre des paſſions n'a pas manqué de ſaiſir. C'eſt ainſi que la réplique doit partir ſur le trait qui la ſollicite. Les récapitulations ne ſont placées que dans les délibérations & les conférences politiques, c'eſt-à-dire, dans les momens où l'ame doit ſe poſſéder.

On peut diſtinguer par rapport au Dialogue quatre formes de ſcènes dans la Tragédie. Dans la première, les interlocuteurs s'abandonnent aux mouvemens de leur ame, ſans autre motif que de l'épancher: elles ne conviennent, comme je l'ai dit, qu'à la violence de la paſſion; dans tout autre cas elles doivent être bannies du

théâtre comme froides & ſuperflues. Dans la ſeconde, les interlocuteurs ont un deſſein commun qu'ils concertent enſemble, ou des ſecrets intéreſſans qu'ils ſe communiquent. Telle eſt la belle ſcène d'expoſition entre Émilie & Cinna. Cette forme de Dialogue eſt froide & lente, à-moins qu'elle ne porte ſur un intérêt très-preſſant. La troiſième, eſt celle où l'un des interlocuteurs a un projet ou des ſentimens qu'il veut inſpirer à l'autre : telle eſt la ſcène de Néreſtan avec Zaïre. Comme l'un des perſonnages n'y eſt point en action, le Dialogue ne ſauroit être ni rapide ni varié ; & ces ſortes de ſcènes ont beſoin de beaucoup d'éloquence. Dans la quatrième, les interlocuteurs ont des vûes, des ſentimens, ou des paſſions qui ſe combattent, & c'eſt la forme la plus favorable au théâtre. Mais il arrive ſouvent que tous les perſonnages ne ſe livrent pas, quoiqu'ils ſoient tous en action ; & alors la ſcène demande d'autant plus de force & de chaleur dans le ſtyle, qu'elle eſt moins animée par le

dialogue. Telle eſt, dans le ſentiment, la ſcène de Burrhus avec Néron ; dans la véhémence, celle de Palamède avec Oreſte & Électre ; dans la politique, celle de Cléopatre avec ſes deux fils ; dans la paſſion, celle de Phèdre avec Hypolite. Quelquefois auſſi tous les interlocuteurs ſe livrent au mouvement de leur ame, & ſe combattent à découvert. Voilà, ce ſemble, la forme de ſcènes qui doit le plus échauffer l'imagination du Poëte, & produire le Dialogue le plus rapide & le plus animé. Cependant on en voit peu d'exemples, même dans nos meilleurs Tragiques, ſi l'on excepte Corneille, qui a pouſſé la vivacité, la force & la juſteſſe du Dialogue au plus haut degré de perfection. L'extrême difficulté de ces belles ſcènes, vient de ce qu'elles ſuppoſent à-la-fois un ſujet très-important, des caractères bien contraſtés, des ſentimens qui ſe combattent, des intérêts qui ſe balancent, & aſſez de reſſources dans le Poëte pour que l'ame des ſpectateurs ſoit tour-à-tour entraînée vers l'un & l'autre

parti par l'éloquence des répliques. On peut citer pour modèle en ce genre la délibération entre Auguſte, Cinna & Maxime; la ſcène entre Horace & Curiace; celle entre Félix & Pauline; la conférence de Pompée avec Sertorius; enfin pluſieurs ſcènes d'Héraclius & du Cid, & ſur-tout celle entre Chimène & Rodrigue, où l'on a relevé, d'après le malheureux Scuderi, quelques jeux trop recherchés dans l'expreſſion, ſans dire un mot de la beauté du Dialogue, de la nobleſſe & du naturel des ſentimens, qui rendent cette ſcène une des plus belles & des plus pathétiques du théâtre.

En général, le deſir de briller a beaucoup nui au Dialogue de nos Tragédies: on ne peut ſe réſoudre à faire interrompre un perſonnage à qui il reſte encore de belles choſes à dire, & le goût eſt la victime de l'eſprit. Cette malheureuſe abondance n'étoit pas connue de Sophocle & d'Euripide; & ſi les modernes ont quelque choſe à leur envier, c'eſt l'aiſance, la préciſion

ciſion & le naturel qui règnent dans leur Dialogue.

Dans le comique, Moliere eſt encore un modèle plus accompli : il dialogue comme la Nature, & l'on ne voit pas dans toutes ſes pièces un ſeul exemple d'une réplique hors de propos. Mais autant que ce maître des Comiques s'attachoit à la vérité, autant ſes ſucceſſeurs s'en éloignent. La facilité du public à applaudir les tirades & les portraits, a fait de nos ſcènes de Comédie des galeries en découpure. Un amant reproche à ſa maîtreſſe d'être coquette; elle répond par une définition de la coquetterie. C'eſt ſur le mot qu'on replique & non ſur la choſe, moyen d'allonger tant qu'on veut une ſcène oiſive, où ſouvent l'intrigue n'a pas fait un pas.

La répartie ſur le mot eſt quelquefois plaiſante, mais ce n'eſt qu'autant qu'elle va au fait. Qu'un valet, pour appaiſer ſon maître qui menace un homme de lui couper le nez, lui diſe,

Que feriez-vous, Monſieur, du nez d'un Marguillier ?

le mot eſt lui-même une raiſon. *La lune toute entière* de Jodelet eſt encore plus comique. C'eſt ainſi que M. de Marivaux, qu'on peut citer pour exemple d'un Dialogue vif & preſſé, plein de fineſſe & de ſaillies, fait toûjours répondre à la choſe, quand même il ſemble jouer ſur le mot, & l'on ſent bien que ce n'eſt pas de cette eſpèce de plaiſanterie que je prétens qu'on doit s'abſtenir.

Les écarts du Dialogue viennent communément de la ſtérilité du fond de la ſcène, & d'un vice de conſtitution dans le ſujet. Si la diſpoſition en étoit telle, qu'à chaque ſcène on partît d'un point pour arriver à un point déterminé, enſorte que le Dialogue ne dût ſervir qu'aux progrès de l'action ; chaque réplique ſeroit à la ſcène, ce que la ſcène eſt à l'acte, c'eſt-à-dire, un nouveau moyen de nouer ou de dénouer. Mais dans la diſtribution primitive on laiſſe des intervalles vuides d'ac-

tion; ce ſont ces vuides qu'on veut remplir; & de-là les excurſions & les lenteurs du Dialogue. On demande combien d'Acteurs on peut faire dialoguer enſemble. Horace dit *trois tout-au-plus ;* mais rien n'empêche de paſſer ce nombre, pourvû qu'il n'y ait dans la ſcène ni confuſion ni longueur.

CHAPITRE XII.

De la Tragédie.

L'HOMME eſt né timide & compatiſſant. Comme il ſe voit dans ſes ſemblables, il craint pour eux & pour lui-même les périls dont ils ſont menacés, il s'attendrit ſur leurs peines, il s'afflige de leurs malheurs, & moins ces malheurs ſont mérités, plus ils l'intéreſſent ; la crainte même & la pitié qu'il en reſſent lui ſont cheres; car au plaiſir phyſique d'être ému, au plaiſir moral & tacitement réfléchi d'éprouver qu'il eſt juſte, ſenſible & bon,

ſe joint celui de ſe comparer au malheureux dont le ſort le touche.

Non quia vexari quemquam eſt jucunda voluptas ;
Sed quibus ipſe malis careas quia cernere ſuave eſt.

Il eſt donc naturel que les Anciens ayent choiſi la terreur & la pitié pour reſſorts du pathétique : toute autre émotion eſt trop forte ou trop foible, ou n'eſt mêlée d'aucun plaiſir. Celle de la haine eſt triſte & pénible, celle de l'horreur eſt inſoutenable pour nous. Le ſpectacle de l'échafaud eſt la Tragédie de la groſſière populace. Le Cirque pouvoit amuſer des peuples nourris au carnage : mais à Rome même, où l'on alloit voir des hommes déchirés par des bêtes féroces, on n'eût pas permis à Médée d'égorger ſes enfans ſur la ſcène, ni au cruel Atrée d'y préparer ſon abominable feſtin.

L'émotion de la joie eſt délicieuſe ; mais ſi elle dure, elle s'affoiblit. Ce ſentiment eſt dans notre ame comme une plante étrangère qui ſéche & périt de langueur, ſans autre cauſe que l'aridité d'un fonds qui n'eſt pas fait pour elle.

L'admiration qu'excite en nous la vertu, la grandeur d'ame, & tout ce qui porte l'empreinte de l'héroïſme, ſans même en excepter le crime, ajoûte à l'intérêt théâtral, mais n'y ſuffit pas. Les hommes compatiſſent avec plaiſir, mais ils n'admirent qu'avec peine ; ou ſi la beauté de ce qui les frappe les ravit, les enlève un moment, cet enthouſiaſme ceſſe bien-tôt avec la ſurpriſe qui l'a cauſé.

Il n'y a donc que la terreur & la pitié dont le pathétique ſoit vif & durable ; il n'y a qu'elles qui nous cauſent de doux frémiſſemens, & qui nous faſſent goûter ſans relâche, au ſein même de la douleur, un plaiſir plus délicat & plus ſenſible que celui de la joie.

L'homme heureux eſt étranger à l'homme. La plus haute vertu, ſi elle n'eſt pas dans le péril ou dans le malheur, ne fait ſur nous qu'une impreſſion légère. Nous ſentons notre ame s'avancer à l'appui de la foibleſſe & de l'innocence que l'infortune accable ou pourſuit, & ſe retirer dès

que le malheur ceſſe. Enfin la terreur & la pitié ont l'avantage de ſuivre le progrès des évènemens, de croître à meſure que le péril augmente, & de tenir l'ame ſuſpendue, juſqu'au moment où tous les fils de l'intrigue ſont dénoués; au-lieu que l'admiration & la joie naiſſent dans toute leur force, & s'affoibliſſent preſqu'en naiſſant.

On croit ſuppléer à l'intérêt de la crainte par celui de la curioſité; mais la curioſité n'eſt vive & paſſionnée, qu'autant que la crainte ou la pitié l'animent; & ſi l'état actuel des choſes n'eſt ni pénible ni douloureux, l'ame s'y repoſe ſans impatience, froide & tranquile ſur l'avenir.

Le double intérêt de la crainte & de la pitié doit donc être l'ame de la Tragédie. Mais ſi la première règle eſt d'émouvoir les ſpectateurs, la ſeconde eſt de ne les émouvoir qu'autant qu'ils veulent être émus. Or il eſt un point au-delà duquel le ſpectacle eſt trop douloureux. Tel eſt pour nous peut-être celui d'Atrée; tel ſeroit celui d'Œdipe ſi on n'avoit pas adouci le cin-

quième acte de Sophocle. Cela dépend du naturel & des mœurs du peuple à qui l'on s'adreſſe ; & par le degré de ſenſibilité qu'il apporte à ſes ſpectacles, on jugera du degré de force qu'on peut donner aux tableaux qu'on expoſe à ſes yeux. Voilà donc un point ſur lequel la Tragédie n'eſt point invariable.

Mais la fin poëtique, où le plaiſir n'eſt pas le ſeul effet que la Tragédie ſe propoſe, & à meſure qu'elle donne plus ou moins à l'agrément ou à l'utilité, tel ou tel de ſes moyens doit prévaloir ſur tel ou tel autre. C'eſt pour n'avoir pas aſſez réfléchi ſur les cauſes de ſes variations, qu'on a ſi long-tems diſputé ſur ſes règles. Pour répandre quelque lumière ſur la théorie de ce bel Art, & terminer, s'il eſt poſſible, tous les débats qu'il a cauſés ; commençons par examiner quelle étoit la fin que la Tragédie ſe propoſoit ſur le théâtre d'Athènes, & quel eſt la fin qu'elle ſe propoſe ſur le théâtre François.

La Tragédie peut avoir deux fins, l'une

prochaine, & l'autre éloignée. Lla première eſt de plaire en intéreſſant, & celle-là eſt indiſpenſable : la ſeconde d'inſtruire & de corriger, & celle-ci, quoique moins eſſentielle au Poëme, en fait l'excellence & le prix. Il n'eſt pas même naturel à une ame élevée & ſenſible de borner ſon ambition à donner, dans un ſpectacle auſſi majeſtueux, un amuſement ſtérile & frivole. Cette vanité ſoutiendroit mal le courage & l'émulation du Poëte dans un travail auſſi long, auſſi pénible & auſſi hardi. Le deſir d'être utile au Monde, eſt ſeul digne de l'animer. La fin poetique, ou l'agrément, ſuffit aux Poeſies légères ; mais les Poëmes ſérieux, comme la Tragédie & l'Épopée, ſe propoſent naturellement, ſans que l'Art en faſſe une loi, l'utilité d'un grand exemple, dont le plaiſir n'eſt que le moyen.

Coſi al'egro fanciul porgiamo aſperìo
Di ſuave licor gli orli del vaſo :
Succhi amari ingannato in tanto ei beve,
E dal'inganno ſuo vita riceve.

Or tout ce qui influe ſur les mœurs par

les préceptes, l'exemple ou l'habitude, intéreſſe l'ordre public, & dans ce ſens étendu la fin morale eſt auſſi politique. Mais la fin politique n'eſt pas toûjours morale. Dans la Grèce la Tragédie avoit deux objets; l'un relatif au culte, & l'autre au gouvernement. La crainte des dieux & la haine des Rois, ſont les leçons qu'elle donnoit aux peuples. D'un côté les plus grands hommes des tems héroïques, foibles, imprudens, vicieux, capables de tous les excès, ſouillés des plus énormes crimes, faiſoient voir aux peuples le danger de remettre leur ſort dans les mains d'un ſeul, & flattoient l'eſprit républicain en égalant tous les hommes ſous l'empire inévitable & abſolu de la deſtinée. Le ſiége de Thèbes, celui de Troïe, les Fables d'Hercule, de Minos (*a*), de Tantale, *&c.* étoient des ſources fécondes

(*a*) Les Athéniens déteſtoient la mémoire de Minos, à cauſe du tribut inhumain qu'il leur avoit impoſé, & ce fut là, dit Platon, l'origine de ce Poëme, deſtiné à rendre les Rois odieux.

de crimes & de malheurs illuſtres ; & c'eſt-là qu'on puiſoit les traits de ces ſatyres inſtituées en haine de la royauté. D'ailleurs ces mêmes héros, victimes aveugles des dieux & du ſort, annonçoient aux hommes leur dépendance, & leur imprimoient une ſainte terreur, ce qui donnoit au ſpectacle une majeſté religieuſe & ſombre. C'eſt à quoi ſe termine l'action de preſque toutes les Tragédies Grecques, & rien ne s'accorde mieux avec l'intérêt théâtral. Mais comme tout s'y conduit par la fatalité, ou par la volonté des dieux, ſouvent biſarre, injuſte & cruelle, c'eſt communément l'innocence & la bonté qui ſuccombent, & le crime qui ſort triomphant : de-là vient que Socrate & Platon reprochoient à la Tragédie d'aller contre la loi, qui veut que les bons ſoient récompenſés, & que les méchans ſoient punis.

Comment s'y eſt donc pris Ariſtote pour juſtifier ce genre de Fables & y trouver de l'utilité ? S'il eût reconnu dans un Poëme dont il faiſoit l'apologie, l'objet

politique dont je viens de parler, il n'eût pas fait ſa cour à Alexandre ſon diſciple. Il s'eſt donc rejetté ſur la morale, en donnant pour objet à la Tragédie de nous guérir des paſſions mêmes qu'elle excite (*a*), & ces paſſions, dit-il, ſont la terreur & la pitié. « La terreur nous vient de la poſſibilité » que nous voyons à ce qu'un malheur ſem- » blable nous arrive, & la pitié nous vient » de l'*indignité* de ce malheur, qui nous » ſemble peu mérité ».

Or, l'effet ſalutaire qu'il attribue à l'ha-

(*a*) Ariſtote, dans ſa Poëtique, n'entend par les *paſſions*, que les impreſſions deſtructives ou douloureuſes qui nous viennent du dehors, & que l'ame reçoit paſſivement, « comme les » morts, les tourmens, les bleſſures, & toutes » les choſes ſemblables ». Dacier a donc abuſé du terme en voulant qu'Ariſtote y comprît la colère, la vengeance, l'impiété, *&c.* Le Taſſe a pris *la paſſion* dans le même ſens qu'Ariſtote: *Perturbatione doloroſa, e piena d'affanni, come ſono le morti, e le ferite, e i lamenti, e i ramarichi, che poſſono moyer a pieta.*

bitude de ces deux paſſions, c'eſt de nous familiariſer avec ce qui les cauſe. Caſtelvetro qui a ſaiſi ſon idée, l'a rendue ſenſible par une image. Il compare le ſpectacle de la Tragédie à celui de la peſte ou de la guerre. Au commencement, dit-il, on eſt timide & compatiſſant, mais peu-à-peu on s'accoûtume à la vûe des morts & des mourans, aux cris, aux plaintes, au bruit des armes. C'eſt ainſi que par l'habitude le théâtre nous rend moins ſenſibles aux évènemens qu'il nous peint.

Marc-Aurele l'entendoit de même. « Les Tragédies ont été (dit-il) inventées » pour faire ſouvenir les hommes des acci- » dens qui arrivent dans la vie, pour les » avertir qu'ils doivent *néceſſairement* arri- » ver, & pour leur apprendre que les » mêmes choſes qui les divertiſſent ſur la » ſcène, ne doivent pas leur paroître in- » ſupportables ſur le grand théâtre du » Monde ». Ce paſſage, dont s'autoriſe Dacier, prouve deux choſes; 1°. que la fatalité étoit le dogme de la Tragédie an-

cienne ; 2°. que ſon but moral, ſi elle en avoit un, étoit de rendre l'homme patient par habitude, & courageux par deſeſpoir.

Platon lui attribuoit des effets oppoſés. « Vraiment (dit-il) la raiſon vous enſei-» gnera, qu'au ſein même de l'adverſité » vous devez conſerver votre repos..... » parce que la douleur ne change pas le » cours des évènemens, & parce qu'il n'eſt » rien qui doive ſoumettre & dominer » votre ame. Mais le Poëte tragique ſaura » bien empêcher la raiſon de ſe faire enten-» dre... A force d'agiter votre ame, il la ren-» dra mobile, flottante, incapable d'avoir » jamais des mœurs conſtantes & ſolides ».

Voilà donc l'effet du pathétique mis en problême chez les Anciens. Ariſtote veut que la Tragédie guériſſe les paſſions en les excitant, & Platon ſoutient qu'elle les réveille & les nourrit au-lieu de les éteindre. Mais ils ſont d'accord ſur le principe : ſavoir, qu'il ſeroit bon de nous rendre inſenſibles à des évènemens, dont la douleur ne change pas le cours. Or c'eſt à

quoi tendoit, ſelon l'idée d'Ariſtote, le ſpectacle de la Tragédie.

Son but n'étoit pas de modérer en nous les paſſions actives, mais d'habituer l'ame aux impreſſions de la terreur & de la pitié, de l'en charger comme d'un poids qui exerçât ſes forces, & lui fît paroître plus léger le poids de ſes propres malheurs. Pour cela ce n'étoit pas aſſez d'une affliction paſſagère, qui cauſée par les incidens de la fable, fût appaiſée au dénouement. Si l'acteur intéreſſant finiſſoit par être heureux, ſi le ſpectateur ſe retiroit tranquille & conſolé, ce n'étoit plus rien. Il falloit qu'il s'en allât frappé de ces idées. « L'homme eſt né pour ſouffrir : il doit s'y » attendre & s'y réſoudre ». Sans donc s'occuper de l'émotion que nous cauſe le progrès des évènemens, Ariſtote s'attache à celle que le ſpectacle laiſſe dans nos ames. C'eſt par-là (dit-il) que la Tragédie purge la crainte, la pitié, & toutes les paſſions ſemblables, c'eſt-à-dire, toutes les impreſſions douloureuſes qui nous viennent du

dehors. Voyons à-préſent ſi ſa doctrine & la pratique du théâtre ancien s'accorde avec l'utilité morale.

Il y a ſans doute une crainte ſalutaire qu'il eſt bon d'exciter en nous; mais eſt-ce la crainte des évènemens qu'il n'eſt pas en nous d'éviter? La vûe habituelle d'un ſpectacle où l'homme eſt l'aveugle jouet de la deſtinée, où le ſentier de la vertu le conduit au crime, & celui de la prudence au malheur; où la vie humaine eſt ſemée de piéges, d'écueils, d'abîmes inévitables; cette vûe doit produire deux effets oppoſés, ſelon les caractères. Si elle agit ſur des hommes foibles, & c'eſt le plus grand nombre, elle les rendra inquiets, craintifs, puſillanimes: ſi elle agit ſur des hommes naturellement courageux, elle les rendra plus déterminés; mais dans l'un & l'autre cas, la perſuaſion de la fatalité conduit à l'abandon de ſoi-même. Dès que tout eſt néceſſaire, la prudence eſt inutile, le crime & la vertu ſe confondent, il n'y a plus ni devoirs ni mœurs. Or on

a vû que les Grecs faiſoient de la fatalité la baſe de l'action théâtrale, & Dacier lui-même en convient. « Les Poëtes tragiques » (dit-il) ont ſuivi l'opinion des Stoïciens, » qui reconnoiſſoient la fatale néceſſité.... » voyant bien que c'étoit le ſeul moyen » de conſerver à leur théâtre ces ſurpriſes » merveilleuſes qui naiſſent des accidens ». En effet, l'homme conduit au malheur par la fatalité, reſſemble au taureau, qui du pâturage court à l'autel où le couteau l'attend : rien n'eſt plus digne de compaſſion (*a*) ; mais alors c'eſt contre les dieux qu'on s'intéreſſe à l'homme, & le plaiſir d'être compatiſſant touche au danger de devenir impie. Ainſi la crainte qu'inſpire la Tragédie ancienne n'eſt pas celle du

(*a*) Si les Furies pourſuivoient Néron pour avoir fait périr ſa mere, cela n'exciteroit ni pitié, ni crainte ; mais qu'elles pourſuivent Oreſte pour avoir obéi au dieu qui l'a forcé au crime, cela eſt terrible & digne de pitié. (*Caſtelvetro*).

crime,

crime, mais celle du malheur : ce n'eſt pas cette crainte ſalutaire de nous-mêmes qui nous modère & nous retient, mais une crainte injurieuſe pour les dieux, qui nous conſterne & nous décourage.

Ariſtote, pour éluder la difficulté, exige dans le perſonnage intéreſſant un certain mélange de vices & de vertus : il veut qu'il ſoit malheureux, mais par une de ces fautes où chacun de nous peut tomber ; & juſques-là rien de plus ceníé que ſa doctrine. Mais il a fallu l'accommoder à la pratique du théâtre ancien, & pouvoir l'appliquer aux exemples d'Œdipe, d'Oreſte, de Méléagre, *&c.* C'eſt ce qui lui a fait imaginer les fautes involontaires : ſolution qui n'en eſt pas une, mais qui donnoit un air d'équité aux decrets de la deſtinée, & qui adouciſſoit, du-moins en idée, la dureté d'un ſpectacle où l'on entendoit ſans ceſſe gémir les victimes de ces decrets. Ariſtote ſavoit bien qu'on n'eſt pas coupable ſans le vouloir. Pour lever l'équivoque dont on a ſi ſouvent abuſé en interprétant ſa

doctrine, ſuppoſons au-lieu d'une faute involontaire un crime véritable mais éloigné, & dès long-tems puni par les remords, comme celui de Sémiramis; ou une foibleſſe excuſable parce qu'elle eſt naturelle, comme celle d'Hécube pour un fils qu'elle a trop aimé. Alors l'exemple du châtiment ſera pathétique & moral. Mais il s'en faut bien que les ſujets cités par Ariſtote reſſemblent à ceux de Sémiramis & d'Hécube.

Quels ſont les crimes d'Œdipe? De s'être battu en homme de courage. Il eſt trop curieux, dit-on, parce qu'il tâche de découvrir la ſource des maux qui déſolent Thèbes. La digne cauſe pour ſe trouver inceſtueux & parricide! C'eſt une choſe étrange que le ſoin qu'on a pris de chercher des vices à ce bon Roi. Mais quand on aura tout épuiſé pour noircir Œdipe, je demanderai par quelle faute, volontaire ou non, Jocaſte a mérité de ſe trouver la femme de ſon fils parricide, deſtinée qui fait frémir? Je demanderai par quelle faute Oreſte a

mérité d'être choiſi par un dieu pour aſſaſſiner ſa mere ? S'il falloit qu'il n'obéît pas, le ſens moral de la fable eſt impie ; & s'il falloit qu'il obéît, pourquoi chargé d'un crime inévitable traîne-t-il après lui les enfers ? C'eſt Électre qu'il falloit punir, elle qui crioit, *frappe, frappe.* Thieſte s'eſt attiré ſon malheur, ſans doute (*a*) ; mais ſi l'on voit d'un côté le crime de Thieſte horriblement puni, & celui d'Atrée, bien plus exécrable, ſans remords & ſans châtiment ; quel ſera le fruit de l'exemple ? Quel ſeroit le fruit de l'exemple de Sémiramis, ſi l'on voyoit Aſſur triomphant ſur le trône de Ninus ? Il me paroît donc évident que du côté de la terreur, ce que les Anciens appelloient la Tragédie pathétique, n'étoit

(*a*) Thieſte eſt ſi coupable aux yeux de Caſtelvetro, qu'Atrée ne pouvoit preſque pas ſe diſpenſer de lui faire manger ſes enfans : *Che gli, per vindicarſi, fu per poco conſtretto a dar egli figliuoli a mangiare.* On trouve de tout dans les livres.

rien moins que moral. On auroit beau vouloir y démêler des exemples utiles aux mœurs; ce que Socrate, Platon, Ariſtote lui-même n'y trouvoient pas, il eſt inutile de l'y chercher.

A l'égard de la pitié, il eſt certain que moins le malheur eſt mérité, plus elle eſt naturelle & vive. Quand on voit Philoctete abandonné dans l'île de Lemnos, c'eſt ſur-tout la comparaiſon de ſon malheur avec ſon innocence qui fait le pathétique de ſa ſituation. Mais dans quel ſens Ariſtote a-t-il entendu qu'un tel ſpectacle purge la pitié par elle-même? y a-t-il en elle un excès vicieux & dont il ſoit à deſirer que le théâtre nous corrige? « En quelque état » qu'un homme puiſſe être (remarque » Dacier), quand il verra un Œdipe, un » Oreſte, il ne pourra s'empêcher de trou- » ver ſes maux légers auprès des leurs ». Je veux le croire; & de-là je conclus que la Tragédie nous diſpoſe à la patience, ou, ſi l'on veut, modère en nous une impatiente ſenſibilité pour les maux qui nous

ſont perſonnels. Mais s'il eſt bon d'adoucir le ſentiment de nos malheurs, par la comparaiſon de notre état avec un état plus pénible; eſt-ce de même un bien de refroidir dans nos ames le ſentiment des malheurs d'autrui? Un peuple qui puniſſoit de mort un Aréopagite pour avoir tué un oiſeau qui s'étoit réfugié dans ſa maiſon, ce peuple auroit-il regardé un excès de compaſſion comme un vice? auroit-il regardé comme un bien de devenir moins compatiſſant? Quel étrange & cruel deſſein que d'affoiblir en nous la pitié! la pitié, le plus doux lien dont la nature ait uni les hommes! comment donc Ariſtote a-t-il pu attribuer à la Tragédie une pareille moralité? C'eſt que la conſtance, l'égalité d'ame étoit le plus grand des biens dans les principes de la Philoſophie ancienne; & l'on a vû que Platon, qui condamne la Tragédie, lui reproche comme un mal de nous émouvoir & de nous attendrir. Ariſtote & Platon étoient d'accord ſur l'avantage de l'apathie. L'un accuſoit le théâtre

d'y nuire, l'autre vouloit qu'il y contribuât ; mais tous les deux partoient du même point.

La Philoſophie & la Politique donnent dans deux excès oppoſés : l'une tend à détacher l'homme de tout ce qui n'eſt pas lui-même ; l'autre à le détacher de lui-même & de tout ce qui lui eſt propre. Celle-ci toute occupée de la choſe publique, voudroit que chaque citoyen fût une machine obéiſſante, dont le bien public fût l'unique reſſort ; celle-là, pour rendre l'homme indépendant & impaſſible, voudroit étouffer dans leur germe toutes les paſſions ennemies de ſon repos & de ſa liberté. Or le germe des paſſions, c'eſt la ſenſibilité naturelle. Il eſt donc certain que l'avantage, réel ou non, de nous en guérir par l'habitude, étoit le ſeul qu'attribuoit à la Tragédie ancienne le plus zèlé de ſes partiſans.

Quant au fond, il ne m'appartient pas de décider entre Ariſtote & Platon ; mais je crois qu'il en eſt du ſens intime comme

des ſens extérieurs: un exercice continuel l'affoibliroit; un exercice modéré le ranime, & tel eſt celui du théâtre. Or il peut y avoir des climats où les hommes naiſſent déjà trop ſenſibles; mais parmi nous rien n'eſt moins à craindre que de trouver dans les ames trop de chaleur & d'activité. Je crois en avoir aſſez dit dans l'Apologie du théâtre.

Il reſte un problême à réſoudre au ſujet de la pitié. En ſuppoſant, comme je le crois, que l'habitude à voir des malheureux nous rendît moins ſenſible à nos propres malheurs, n'en ſerions-nous pas auſſi moins ſenſibles aux malheurs des autres? & ſi cela étoit, le ſpectacle qui produiroit ce double effet ſeroit-il un bien? Dans une République toute occupée du ſoin de ſa défenſe & de ſa liberté, comme Sparte, où l'on auroit voulu que les hommes fuſſent d'airain, la ſeconde queſtion ſeroit décidée. Il me ſemble même voir que Platon la décide aſſez clairement. Mais tout gouvernement qui détache l'homme de

ſes affections perſonnelles, eſt mauvais par eſſence. Je veux bien, avec Cicéron, que nos premiers devoirs ſoient pour la patrie; mais la nature, l'amitié, l'amour, la reconnoiſſance, l'humanité nous en preſcrivent d'inviolables, & qui tous exigent plus de ſenſibilité que n'en a le commun des hommes: la diminuer ſeroit donc un mal; & s'il falloit préférer d'être moins foibles & moins compatiſſans, ou plus compatiſſans & plus foibles, il n'y auroit point à balancer. Heureuſement il eſt très-poſſible & très-naturel de concilier la conſtance & la fermeté d'ame avec la tendre humanité. Nous voyons même tous les jours que les cœurs lâches ſont impitoyables, & que les courageux ſont compatiſſans.

Le ſpectacle qui nous attendrit a donc, 1°. l'avantage de nous épargner ce que la ſurpriſe ajoûteroit aux accidens qui nous arrivent, en nous préparant, par les malheurs des autres, à ceux qui nous ſont reſervés; 2°. d'attirer ſur nos ſemblables, par l'habitude de la pitié, cette ſenſibilité, cette

bonté active dont l'exercice augmente le reſſort.

« La Tragédie en nous rendant fami-» liers les malheurs qu'elle nous peint, » nous apprend (dit Dacier) à n'en être » pas trop touchés *quand ils arrivent* »; voilà l'équivoque. « A n'en être pas trop » touchés quand ils nous arrivent »; cela eſt juſte : « quand ils arrivent à nos ſembla-» bles »; cela eſt faux, & ſi par malheur l'un étoit la ſuite de l'autre, la Tragédie ſeroit un ſpectacle odieux à l'humanité.

Nous venons de voir que l'exercice de la ſenſibilité humaine & la réſolution à ſouffrir patiemment, étoient les ſeuls fruits que la morale pût recueillir de la Tragédie ancienne ; que ſa fin la plus prochaine étoit d'émouvoir, d'attendrir, de faire trembler & verſer des larmes; & que ſa fin plus éloignée étoit d'imprimer aux Républiques de la Grèce la crainte & la haine de la royauté. Voyons en quoi ſon objet a changé ſur notre théâtre.

Pour nous, l'utilité politique de la Tra-

gédie ne differe point de ſon utilité morale. Le bonheur & la gloire du gouvernement monarchique dépendent des mœurs du Souverain, de celles de ſes miniſtres, de ſes courtiſans, de ſes guerriers, des dépoſitaires de ſes loix, & des peuples qui lui obéiſſent. La Tragédie eſt donc pour nous une leçon politique, ſitôt qu'elle eſt une leçon de mœurs ; & je crois avoir prouvé, dans l'Apologie du théâtre, que tout y inſpire l'horreur du crime, l'amour de la vertu, le mépris & la haine du vice.

Mais de toutes les leçons que la Tragédie avoit à donner, le danger des paſſions eſt la plus générale & la plus importante. La colère, la vengeance, l'ambition, la noire envie, & ſur-tout l'amour, étendent leurs ravages dans tous les états, dans toutes les claſſes de la ſociété. Ce ſont-là les vrais ennemis de l'ordre, & ceux qu'il étoit le plus eſſentiel de nous faire craindre, par la peinture des forfaits & des malheurs où ils peuvent nous entraîner, puiſqu'ils y ont entraîné des hommes ſouvent

moins foibles, plus ſages & plus vertueux que nous. C'eſt à quoi les Grecs n'ont pas même penſé. S'ils ont mis l'amour au théâtre, ils l'ont fait allumer par la colère de Vénus, comme pour ôter à l'exemple ce qu'il avoit d'utile & de moral. Quel fruit tirer des fureurs d'Hercule & d'Ajax, aveuglés l'un par Junon, l'autre par Minerve? On y voit que « les dieux diſpoſent à leur » gré de notre raiſon » (chœur du premier acte d'Ajax); mais eſt-ce là une vérité bien utile & bien conſolante? Dans Atrée, la vengeance eſt implacable & atroce; elle s'aſſouvit: qu'en arrive-t-il? qu'arrive-t-il à Médée pour avoir égorgé ſes enfans?

Si dans la Tragédie ancienne la paſſion eſt quelquefois l'inſtrument ou la cauſe du malheur, ce malheur ne tombe donc pas ſur l'homme paſſionné, mais ſur quelque victime innocente. On diroit que les Grecs évitoient à deſſein le but moral que nous cherchons, car ils n'ont pû le méconnoître. Quoi de plus ſimple en effet, pour guérir les hommes de leurs paſſions, que

de leur en montrer les victimes? quoi de plus terrible & de plus touchant que l'exemple d'un homme à qui la nature & la fortune ont tout accordé pour être heureux, & en qui une ſeule paſſion à tout ravagé, tout détruit? une paſſion, dis-je, ſans méchanceté, qui ſouvent même prend ſa ſource dans un cœur noble & généreux. C'eſt bien là le caractère mixte que devoit ſouhaiter Ariſtote pour réunir la crainte & la pitié; mais le théâtre moderne en a mille exemples, & le théâtre ancien n'en a pas un.

On nous reproche de rendre les paſſions aimables: il eſt vrai, nous les parons comme des victimes, pour apprendre à les immoler. Il ne s'agit pas de les faire haïr, mais de les faire craindre: c'eſt l'attrait qui en fait le danger: pour en prévenir la ſéduction, il faut donc les peindre avec tous leurs charmes. On tenteroit envain de rendre odieux des ſentimens dont un bon naturel eſt bien ſouvent la cauſe & l'excuſe. Le reſſentiment des injures, la

colère, l'ambition, l'amour, les foibleſſes du ſang, le deſir de la gloire, ſont funeſtes dans leurs effets, quoiqu'intéreſſans dans leur cauſe. C'eſt avec ce mélange de bien & de mal qu'il faut qu'on les voye ſur le théâtre; car c'eſt ainſi qu'on les voit dans la nature, & ce n'eſt que par la reſſemblance que l'exemple eſt ſenſible & frappant. Plus le perſonnage eſt intéreſſant, plus ſon malheur ſera terrible; ſa bonté, ſes vertus même n'en feront que mieux ſentir le danger de la paſſion qui l'a perdu; & plus la cauſe de ſon malheur eſt excuſable par notre foibleſſe, plus nous voyons près de nous le précipice où il eſt tombé.

Ce ne ſont plus des accidens inévitables que la Tragédie nous fait craindre; c'eſt en nous-mêmes qu'elle nous fait voir les ennemis que nous avons à combattre, & la ſource des malheurs que nous avons à prévenir. Or cette crainte de ſoi-même, non-ſeulement n'eſt pas incompatible avec le courage & la réſolution, mais elle y

diſpoſe par la prudence, qui eſt la baſe d'une conduite ferme. Ce n'eſt donc pas une foibleſſe dont il ſoit bon de nous guérir, mais un ſentiment vertueux qu'on ne peut graver trop avant dans nos ames.

Cette conſtitution de fable eſt à-la-fois ſi morale & ſi intéreſſante, ſi analogue à la Nature & à tous les principes de l'Art, qu'elle ſemble avoir dû ſe préſenter d'abord aux inventeurs de la Tragédie; & ceux qui entendent citer depuis ſi long-tems les Anciens comme nos modèles, doivent trouver bien étrange ce que j'oſe avancer ici, que le théâtre Grec ne fut jamais le théâtre des paſſions. Mais ſi l'on fait attention que la Tragédie ne fut d'abord qu'un Hymne en l'honneur de Bacchus; que Theſpis, ſans autre deſſein que de délaſſer le cœur & d'amuſer le peuple, s'aviſa d'introduire un perſonnage qui récitoit des aventures merveilleuſes; qu'Eſchile ne fit qu'ajoûter un ſecond perſonnage à celui de Theſpis, & changer le récit en action; que Sophocle ſe contenta d'y joindre un

troiſième acteur, & qu'ainſi ſe forma peu-à-peu ce ſpectacle, ſans avoir eu de plan général; on ne ſera plus étonné qu'il n'eût jamais acquis cette belle forme que lui a donnée le grand Corneille, en le refondant d'un ſeul jet. Theſpis n'avoit jamais penſé qu'à divertir le peuple; ſes ſucceſſeurs s'y ſont mieux pris, mais ils n'ont guère eu d'autres ſoins. La ſeule loi que leur impoſoit le gouvernement, étoit de nourrir le génie républicain, & de rendre odieuſe la monarchie. On ſait que l'un d'eux fut puni pour avoir oſé préſenter ſur le théâtre Milet réduite en ſervitude. « Les pre-» miers Poëtes (dit Ariſtote lui-même) » en cherchant des ſujets, ils ne les ont pas » tirés de leur art, mais les ont empruntés » de la fortune, dont ils ont ſuivi les capri-» ces dans leurs imitations ». Et en effet, de tous les exemples qu'il cite, ſoit de la beauté du ſujet, ſoit de la beauté de la fable, il n'y en a pas un ſeul où la paſſion ſoit la cauſe du malheur.

Deux hommes de lettres, à qui par leur

état le ſpectacle étoit interdit, ont trouvé, l'un que le théâtre François n'inſpiroit pas aſſez la crainte; l'autre qu'il n'excitoit pas aſſez la pitié: leurs raiſons méritent d'être diſcutées. « Pour imprimer la crainte à ſes » auditeurs (dit Ariſtote dans ſa Rhétori- » que) l'Orateur doit leur faire concevoir » qu'ils ſont dans l'état où l'on a ſujet de » craindre, parce que d'autres qui valoient » mieux qu'eux ſont tombés dans les mal- » heurs dont il les menace ». Le Pere S*** applique au théâtre cette méthode. Il trouve que les anciens l'ont ſuivie, que les modernes l'ont négligée, & que le théâtre y a beaucoup perdu. Selon moi, ce ſont les modernes qui l'ont ſuivie, & les anciens qui l'ont négligée: il s'agit de le faire voir.

L'Orateur qui veut nous inſpirer la crainte, nous préſente non-ſeulement des malheurs dans leſquels nous pouvons tomber, mais qui ont un rapport ſenſible avec nos penchans, nos vices, nos foibleſſes. Il ne nous dit pas: Si vous diſputez le pas à un inconnu comme Œdipe, ou ſi vous êtes

êtes curieux comme lui, vous tuerez votre pere, vous épouſerez votre mere, vous vous arracherez les yeux; mais il nous dit, Si vous vous livrez à vos paſſions, vous en ſerez les victimes; ſi vous calomniez le juſte, ou ſi vous opprimez le foible, le Ciel qui les aime les vengera. Qu'il nous préſente un raviſſeur horriblement puni, comme Thieſte; il ne nous fait pas voir à côté, un monſtre exécrable, comme Atrée, jouiſſant de ſa vengeance & du jour qu'il a fait pâlir; mais il oppoſe l'innocent au coupable, & nous montre celui-ci plus malheureux, même dans ſes ſuccès, que l'autre au comble de l'infortune: l'enfer dans l'ame de Mélitus, le ciel dans celle de Socrate. En un mot, s'il nous met ſous les yeux des exemples de la peine attachée au crime, ce crime ne ſera pas l'effet de l'erreur: car d'une erreur il n'y a rien à conclurre. Il eſt donc évident que le deſſein qu'Ariſtote attribue à l'Orateur, & celui qu'il attribue au Poëte, ne ſont pas les mêmes. Selon lui, le but de l'Ora-

teur eſt de rendre les hommes juſtes par crainte ; & le but du Poëte eſt de les guérir de la crainte & la pitié, comme de deux maladies de l'ame. Et ſi l'on demande d'où vient qu'Ariſtote ne donne pas à la Poëſie le même objet qu'à l'Éloquence ; C'eſt que dans ſon ſyſtème poëtique il falloit accorder les préceptes avec les exemples, & qu'il étoit Sophiſte comme un autre au beſoin.

Il y a deux ſortes de crainte à diſtinguer dans l'effet théâtral, l'une directe, l'autre réfléchie ; & cette diſtinction qu'on n'a pas faite encore, applanit la difficulté. Antiochus tient au bord de ſes lèvres la coupe empoiſonnée ; c'eſt pour lui que je tremble : Oroſmane, dans un moment de jalouſie & de fureur, vient de tuer Zaïre qu'il adoroit ; capable des mêmes paſſions, c'eſt pour moi-même, c'eſt moi que je crains : Œdipe, ſans le ſavoir, ſans le vouloir, ſans l'avoir mérité, tombe dans des malheurs, dans des crimes qui me font trembler, & ma frayeur a pour objet mon

aveuglement, ma dépendance, ma foibleſſe, & l'aſcendant de ma deſtinée, tous maux auxquels je ne puis rien. Ainſi, tantôt la crainte que j'éprouve m'eſt étrangère, tantôt elle m'eſt perſonnelle : l'une ceſſe avec le péril du perſonnage intéreſſant, ou ſe diſſipe l'inſtant d'après ; l'autre laiſſe une impreſſion qui ſurvit à l'illuſion du ſpectacle ; mais elle eſt infructueuſe, ſi elle naît d'un malheur indépendant de celui qui l'éprouve. Il n'y a que l'exemple des maux que l'homme ſe fait librement à lui-même, qui ſoit pour l'homme une leçon. Le théâtre où le malheur procède de la volonté que la paſſion égare ou ſéduit, eſt donc le ſeul où ſoit obſervée la méthode qu'Ariſtote preſcrit à l'Orateur, d'intimider l'homme par l'exemple de l'homme.

Du reſte, ce que le Pere S*** reproche aux Poëtes François fait leur éloge. C'eſt pour rendre la paſſion redoutable autant qu'elle eſt dangereuſe, qu'ils ne nous cachent aucun des moyens qu'elle a

de nous ſéduire & de nous égarer. Il faut que l'homme ſache, non-ſeulement dans quel abîme la paſſion le conduit, mais par quels détours elle peut l'y conduire. C'eſt aux fleurs mêmes dont le bord de cet abîme eſt parſemé, qu'il doit apprendre à le connoître. C'eſt, dit-on, ménager le coupable, que de peindre les charmes de la ſéduction à laquelle il a ſuccombé. Oui ſans doute, & c'eſt par-là qu'on le rend plus digne de pitié que de haine : auſſi n'eſt-ce pas de crime, mais de foibleſſe qu'il s'agit de convaincre les ſpectateurs, pour les faire trembler ſur eux & pour eux. Ce n'eſt pas non plus le malheur inévitable de leur condition qu'il eſt utile de leur exagérer, mais le malheur qu'ils y attachent eux-mêmes, par les excès auxquels ils ſe livrent. La crainte réfléchie qu'inſpire le théâtre moderne peut donc n'être pas auſſi forte que celle qu'imprimoit le théâtre ancien ; mais elle eſt beaucoup plus ſalutaire, & d'une moralité plus ſenſible pour le plus grand nombre des ſpectateurs.

Voyons ſi le reproche qu'on lui fait du côté de la pitié, n'eſt pas auſſi injuſte.

On peut nous objecter d'abord, qu'un malheur volontaire n'excite point la pitié; mais diſtinguons un malheur volontaire en lui-même, d'un malheur cauſé par une faute volontaire. L'un, comme celui de Brutus, de Régulus & de Caton, eſt du choix de celui qui l'éprouve: alors ce n'eſt pas de l'avoir choiſi qu'on eſt à plaindre, mais d'avoir été réduit à le choiſir; & ſi l'alternative eſt telle qu'on ne put ſans crime ou ſans honte ſe diſpenſer du choix qu'on a fait, il eſt dans l'ordre des maux inévitables: telle eſt la ſituation de Rodrigue, & c'eſt par-là qu'elle eſt ſi touchante. Si le choix eſt abſolument libre, comme celui de Décius, il excite l'admiration, mais il n'inſpire ni pitié ni crainte. Quant au malheur cauſé par une faute volontaire, la pitié qu'il inſpire dépend de l'indulgence qu'on a pour la faute. Or il y a des fautes, non-ſeulement excuſables, mais intéreſſantes: telles ſont celles de l'amour.

On s'intéreſſe, on tremble (dit le Pere J**) pour un héros aimable & vertueux, dont les jours ou la fortune ſont menacés; mais pourquoi pleureroit-on? l'eſpérance reſte toûjours, & l'eſpérance arrête les larmes. Il ajoûte, « Que nous voulons voir le vice » puni & la vertu triomphante, & que » nous renonçons par-là aux traits les plus » touchans, pour n'en traiter que de foi- » bles ».

J'obſerve, 1°. que les ſujets les plus pathétiques du théâtre ancien ont été mis ſur notre ſcène; & que ceux qui finiſſent par le ſuccès des bons & le malheur des méchans, ne ſont pas les moins pathétiques, témoins la Mérope & les deux Iphigénies. 2°. Que les ſujets mis nouvellement au théâtre, tels que ceux du Cid, de Rodogune, d'Inez, de Mahomet, d'Alzire, de Sémiramis, de l'Orphelin de la Chine, ne le cèdent point en pathétique aux plus beaux de l'antiquité. 3°. Que le pathétique de l'action théâtrale ne dépend pas du dénouement, mais bien de ce qui

le précède. Pour me faire entendre ſuppoſons, ſelon le vœu du Pere J**, que l'on change le dénouement de Mérope, d'Iphigénie en Aulide, ou de l'Orphelin; qu'Égiſte meure au-lieu de Poliphonte; que Diane laiſſe conſommer le ſacrifice qu'elle a demandé; que celui de Zamti s'accompliſſe : eſt-ce après une telle cataſtrophe qu'une mere déſolée aura le tems d'attendrir l'ame des ſpectateurs? Quand le malheur eſt décidé, tout eſt fait : on n'écoute pas même les plaintes. Le dénouement de Sémiramis eſt le plus pathétique du théâtre, parce que le Poëte y a ménagé la plus tragique des reconnoiſſances. Ninias croit avoir tué le perfide Aſſur; il ſe trouve avoir poignardé ſa mere, & cette révolution met le comble à la terreur & à la pitié. Une révolution pareille fait la beauté du dénouement d'Inès. Mais que la cataſtrophe ne ſoit que funeſte, comme celle de Britannicus, qu'ajoûtera-t-elle au pathétique? C'eſt dans le moment du péril que l'on tremble; c'eſt quand on arrache

à Mérope ſon fils, à Idamé ſon enfant, à Clitemneſtre ſa fille, que la nature fait ſes derniers efforts. Que l'on demande à cent mille ſpectateurs, que ces tableaux ont attirés, ſi l'eſpérance arrête les larmes. Les Poëtes, par l'évidence du péril & la force de l'illuſion, ſavent bien nous dérober ce qui peut affoiblir la crainte ou ſuſpendre la pitié : c'eſt l'artifice de la compoſition de montrer l'abîme & de cacher l'iſſue ; & dans cet art les Poëtes modernes ſont fort au-deſſus des anciens.

Il reſte cependant à examiner ſi la Tragédie, dont le dénouement nous conſole, eſt moins utile pour les mœurs que celle dont le dénouement achève de nous affliger. S'il nous conſole, dit-on, l'impreſſion de la terreur & de la pitié s'efface. Mais ne s'efface-t-elle pas de même après un dénouement funeſte, dès que l'illuſion a ceſſé ? Quelques minutes de plus en font tout l'avantage ; & dès qu'on a eu le tems de ſe dire, que ce qu'on vient de voir n'eſt qu'un jeu, ce qu'on éprouve au-delà n'eſt

qu'un reſte de ſaiſiſſement qui n'a plus rien de moral. Où eſt donc, peut-on me demander, l'utilité du pathétique ? Dans l'exercice de la ſenſibilité, que je regarde comme un grand bien, & dans l'impreſſion de l'exemple : car en ceſſant de craindre pour le perſonnage fictif que je viens de voir en danger, je ne ceſſe pas de craindre pour moi-même. Je ne vois plus ſes périls, mais je ſens les miens ; & ma réflexion rejettant ce que le ſpectacle a eu de trompeur, recueille & conſerve avec ſoin ce qu'il a eu de réel & d'utile. Il en eſt de la peinture du crime & de la vertu comme de celle des paſſions : le ſentiment qu'elle excite en nous, quoique né dans l'illuſion, ne s'efface pas avec elle. Que Britannicus vienne d'être empoiſonné, c'eſt une erreur qui s'évanouit ; mais qu'une ame, comme celle de Burrhus, ſoit digne d'amour & de reſpect ; qu'une ame, comme celle de Narciſſe, ſoit digne de mépris & d'horreur, ce ſont des vérités qui me reſtent.

D'un Poëme dont l'objet a changé, les moyens ont dû changer de même, & nous allons examiner en quoi.

Les principaux moyens de la Tragédie ſont compris dans cette diviſion : la fable, les mœurs & le diſcours. La fable embraſſe l'invention du ſujet & la compoſition des choſes ; les mœurs ſont les qualités, les inclinations des perſonnes ; le diſcours eſt l'expoſé des choſes & l'expreſſion des mœurs.

Dans le ſyſtème des Grecs il étoit naturel qu'on ſubordonnât les mœurs à la fable. « C'eſt par les actions qu'on eſt heu» reux ou malheureux (diſoit Ariſtote). » La Tragédie n'agit donc point pour imi» ter les mœurs, mais elle ajoûte les mœurs » à cauſe de l'action ». On ne peut exprimer plus clairement la méthode des Anciens. Prenez l'inverſe, & vous aurez la nôtre. C'eſt par les qualités, les inclinations de l'ame, avons-nous dit, qu'on eſt heureux ou malheureux, & ce ne ſont pas les faits qui inſtruiſent, mais les cauſes

de ces faits : donc il ne faut imiter les actions que dans la vûe de peindre & de corriger les mœurs. Ariſtote raiſonnoit en Poëte, & nos Poëtes ont raiſonné en Philoſopes citoyens.

La fable eſt le moyen le plus efficace & le plus important du Poëme comme Poëme. Je conviens même avec Ariſtote, qu'elle ſe paſſe de mœurs décidées, & qu'elle peut, ſans leur ſecours, exciter en nous la crainte & la pitié. Mais cela ſuppoſe une action dont les incidens viennent du dehors, arrangés par la deſtinée, ce qui n'a plus rien de moral ; au-lieu que ſi l'action naît de l'ame des acteurs, la ſource du bonheur ou du malheur eſt en eux-mêmes, & les mœurs ſont à la fable ce que la cauſe eſt à ſon effet. Auſſi le Taſſe a-t-il décidé que la fable n'eſt rien ſans les mœurs.

Il y a donc dans le choix du ſujet deux qualités eſſentielles à conſidérer ; ſavoir, s'il eſt terrible & touchant, & s'il eſt d'un exemple utile.

Celui qui ne veut qu'intéreſſer n'a be-

ſoin que de livrer au ſort une victime innocente, un homme ſans paſſions, ſans caractère, ſans mœurs décidées, mêlé de vices & de vertus, ou, ſi l'on veut, ſans vertus & ſans vices, en un mot, ni méchant ni bon.

Il ſuffit qu'il ſoit homme & qu'il ſoit malheureux. C'eſt la déviſe du théâtre ancien.

Mais celui qui veut nous inſtruire, nous corriger en nous intéreſſant, doit écarter de ſon ſujet la fatalité, la contrainte, & faire de l'homme paſſionné, mais libre, l'inſtrument de ſon propre malheur. C'eſt la méthode du théâtre moderne.

Cependant, pour nous inſtruire avec fruit, il faut nous plaire, & pour nous plaire il faut nous émouvoir. Le pathétique eſt donc la première qualité de la fable, & le pathétique eſt eſſentiellement dans le ſujet. Il eſt donc vrai, pour nous comme pour les anciens, que *le ſujet eſt l'ame de la Tragédie.*

Le ſujet doit être une action, c'eſt-à-dire, un effet procédant de ſa cauſe. Cette

action doit être vraiſemblable. On a déjà vû ce que j'entends par-là (Ier vol. ch. X.) « Il faut abſolument (dit Ariſtote) que » dans tous les incidens qui compoſent la » fable, il n'y ait rien qui ſoit ſans raiſon; » ou ſi cela eſt impoſſible, on doit faire » enſorte que ce qui eſt ſans raiſon ſe » trouve hors de la Tragédie, comme So- » phocle l'a ſagement obſervé dans ſon » Œdipe ». En effet, on ne ſait ni pourquoi ce malheureux Prince a été deſtiné au parricide & à l'inceſte, ni comment le ſucceſſeur de Laïus a ſi long-tems ignoré les circonſtances de ſa mort. Je ne conſeille à aucun Poëte de ſe fier à cet exemple. Nous paſſons comme inexplicables les decrets de la deſtinée; nous diſpenſons même les Poëtes de rendre raiſon d'un fait naturel aiſé à concevoir. Mais s'il eſt difficile à croire, nous demandons qu'il ſoit expliqué; & celui qui dant l'avant-ſcène le ſuppoſeroit ſans raiſon, bâtiroit comme ſur le ſable.

Il faut que l'action ſoit théâtrale, j'entens,

que tout ce qui doit être en ſpectacle ſoit poſſible à repréſenter. Les choſes indécentes, horribles, ou d'un merveilleux que l'œil démentiroit, doivent ſe paſſer hors de la ſcène.

Horat. *Nec pueros coram populo Medea trucidet;*
Aut humana palam coquat nefarius Atreus;
Aut in avem Progne vertatur, Cadmus in anguem.

Cette règle eſt encore plus gênante ſur notre théâtre que ſur le théâtre d'Athènes, & la raiſon en eſt bien naturelle. Tout s'affoiblit dans le lointain; & ce qui nous révolte ou nous bleſſe de près, vû de plus loin nous émeut à peine. Le même tableau ſur un plus grand théâtre faiſoit donc une impreſſion moins vive; & ce qui dans un ſpectacle immenſe n'avoit que le degré de force qu'il falloit pour remuer les cœurs, les ſoulèveroit dans nos petites ſalles, où tout ſe paſſe ſous nos yeux. Il nous ſeroit affreux, par exemple, de voir à deux pas de diſtance, Œdipe verſer ſur ſes enfans des gouttes de ſang au-lieu de larmes; &

peut-être la ſeule différence des lieux eſt-elle cauſe que le tragique s'eſt affoibli. Je parle du tragique qui tombe ſous les ſens; car celui qui réſulte des mouvemens, des affections de l'ame, eſt ou doit être par-tout le même, & la force en fait la beauté.

Il faut que l'action ſoit merveilleuſe, quoique dans l'ordre de la Nature, c'eſt-à-dire, que la cauſe de l'évènement le produiſe par des moyens étranges, & paroiſſe juſque-là diſpoſée à un effet contraire, ou du-moins différent: *Da una artificioſa teſtura de nodi naſca una intrinſeca e veriſſimile e ineſperata ſolutione.* Alors la leçon eſt plus frappante, moins commune, & par-là plus utile : car elle nous découvre ou de nouveaux périls dans la proſpérité, ou de nouvelles reſſources dans l'infortune, ce qui doit naturellement nous rendre plus prudens ou plus courageux Le Taſſe.

Par la même raiſon l'action doit être progreſſive & d'une certaine étendue; car ſi l'effet procédoit immédiatement de ſa

cauſe, le rapport en étant trop viſible, il n'y auroit plus rien d'étonnant. Ajoûtez que l'ame auroit à peine le tems de goûter le plaiſir de s'éprouver compatiſſante. Il faut donc lui ménager une émotion graduée qui ſucceſſivement l'agite, & la preſſe de plus en plus, juſqu'à ce moment de trouble, d'attendriſſement & d'effroi, au-delà duquel la douleur ceſſe d'être un plaiſir. Ajoûtez encore cette raiſon d'Ariſtote, que la beauté conſiſte dans l'ordre & la grandeur. Il eſt donc de l'eſſence de l'action théâtrale d'avoir une certaine étendue. Mais « la mémoire (dit le Taſſe) eſt » juge de la grandeur du Poëme, comme » l'œil eſt juge de la grandeur des corps ». Il faut donc que l'eſprit la ſaiſiſſe à-la-fois, & que la mémoire l'embraſſe.

Cette action doit être entière & complette, c'eſt-à-dire, avoir ſon commencement, ſon milieu, & ſa fin. Or le commencement eſt ce qui ne ſuppoſe rien avant ſoi, mais qui laiſſe attendre après ſoi quelque choſe; la fin eſt ce qui ne laiſſe rien

rien attendre, mais qui ſuppoſe quelque choſe avant ſoi ; le milieu eſt ce qui dépend de quelque choſe qui précède, & qui fait attendre quelque choſe qui ſuit. Ainſi, dans le paſſage d'un état à un autre, les deux termes doivent être un repos ; avec cette différence, qu'on peut ſuppoſer l'action commencée, mais qu'on ne peut pas la laiſſer imparfaite : c'eſt-à-dire, qu'on peut la prendre plus bas que ſa ſource, mais qu'il faut la conduire au terme de ſon cours. C'eſt même une règle preſcrite de rapprocher, autant qu'il eſt poſſible, les deux extrémités de la fable, afin que l'intérêt ſoit plus vif, & le mouvement plus rapide.

Plus la cauſe eſt collective & l'effet compoſé, moins la fable eſt ſimple ; mais l'action n'en eſt pas moins une, & cette unité conſiſte dans le rapport intime & réciproque de ce tout moral avec ſes parties, ſoit dans la cauſe, ſoit dans l'effet. On a reconnu ſur notre théâtre le défaut des intrigues épiſodiques ; & il eſt certain que ſi

la chaîne eſt double, quoiqu'entrelacée, l'attention & l'intérêt s'affoibliront en ſe diviſant : l'ame ſera obligée de changer d'objet ; & comme elle ne peut obéir à deux mouvemens à-la-fois, il eſt à craindre qu'en ſe ſuccédant ils ne ſe détruiſent l'un l'autre. Il ne ſuffit pas qu'un épiſode ſoit adhérent à l'action principale, il faut qu'il lui ſoit inhérent ; & tout incident qui dans la fable, ne fait point partie ou de la cauſe, ou de l'effet, ou des moyens, ou des obſtacles ; en un mot, « tout ce qui » peut être mis ou obmis, ſans faire un » changement ſenſible » ; tout cela, dis-je, doit être banni d'une fable bien conſtituée. Juſqu'ici les règles du théâtre Grec ſont communes à tous les théâtres du monde, parce qu'elles ſont relatives à la vraiſemblance, à l'illuſion, à l'intérêt, en un mot, au plaiſir que ce ſpectacle doit cauſer, & que j'appelle la fin poëtique.

Ariſtote.

Mais des règles qui ne ſe fondent que ſur l'opinion ou ſur des circonſtances locales, n'ont pas la même autorité : de ce nombre

eſt celle qu'on a preſcrite à la Tragédie ſur le choix de ſes perſonnages.

Ariſtote veut que pour ſujet « on choi-» ſiſſe parmi les hommes qui ſont dans » une fortune éclatante, & dans une gran-» de réputation, quelques perſonnages il-» luſtres qui, comme Œdipe & Thieſte, » ſe ſoit rendu malheureux ». Je penſe au contraire qu'une action, pour être importante & mémorable, digne en un mot d'être rappellée aux ſiècles à venir comme un exemple utile & frappant, n'a pas beſoin d'un perſonnage illuſtre. Ceci demande quelque détail.

Les Anciens avoient des motifs que nous n'avons pas, de choiſir des hommes dont la fortune intéreſsât tout un peuple : 1°. la fin politique qu'ils ſe propoſoient ; 2°. l'intérêt national qui ſe mêloit à l'intérêt perſonnel, dans les ſujets pris de l'hiſtoire fabuleuſe de leurs ancêtres ; 3°. la facilité de faire intervenir le chœur dans une action publique ; au-lieu que dans les accidens de la vie privée, il eût été difficile de

l'introduire avec vraiſemblance. Tout cela nous eſt étranger. Quant aux raiſons qui nous ſont communes avec eux, il eſt certain que la dignité des perſonnages peut donner plus de poids à l'exemple; & lorſqu'on a le choix, il eſt avantageux de prendre au-moins des noms fameux. Le ſort d'un homme public, d'un héros, d'un Monarque, a de l'influence ſur le ſort des états, & par conſéquent il ajoûte à l'action théâtrale plus d'importance & de grandeur: il en réſulte auſſi pour le ſpectacle plus de pompe & de majeſté.

Je ſai ce qu'on oppoſe à ces motifs: l'élévation des perſonnages fait que leur ſort nous touche moins, dit-on; les revers qui les menacent ne menacent pas le commun des hommes; & plus leur fortune excite l'envie, moins leur malheur excite la pitié.

Mais, 1°. tout cela eſt détruit par les faits: Mérope, Hécube, Clitemneſtre, Brutus, Oroſmane, Antiochus, ſont par leur rang fort élevés au-deſſus du peuple

qu'ils attendriſſent ; & nous pleurons, nous frémiſſons pour eux, comme s'ils étoient nos égaux. Un Roi dans le bonheur eſt pour nous un Roi ; dans le malheur il eſt pour nous un homme, d'autant plus à plaindre qu'il étoit plus heureux, & que chacun de nous ſe mettant à ſa place, ſent tout le poids du coup qui l'a frappé.

Le but de la Tragédie eſt, ſelon nous, de corriger les mœurs en les imitant, par une action qui ſerve d'exemple. Or que la victime de la paſſion ſoit illuſtre, que ſa ruine ſoit éclatante, la leçon n'en eſt pas moins générale. La même cauſe qui répand la déſolation dans un état peut la répandre dans une famille : l'amour, la haine, l'ambition, la jalouſie, & la vengeance, empoiſonnent les ſources du bonheur domeſtique comme celles du bonheur public. Il y a par-tout des hommes colères comme Achille ; des meres faciles comme Hécube ; des amantes foibles comme Inès, ou emportées comme Hermione ; des amans capables de tout dans

la jalouſie comme Oroſmane, & furieux par excès d'amour. Ainſi, du-moins dans les ſujets paſſionnés, la moralité de l'exemple eſt commune, & l'intérêt univerſel. Il en eſt de même des ſujets où l'action naît du contraſte du vice & de la vertu, du crime & de l'innocence, ou de deux devoirs oppoſés. Ce n'eſt pas ſeulement pour les Rois que la clémence d'Auguſte eſt un modèle à ſuivre ; & lorſqu'Alcide, le plus vaillant des hommes, deſcend des cieux pour engager Philoctete ſon ami à pardonner aux Atrides l'ingratitude la plus ſenſible, & le plus cruel abandon ; ce n'eſt pas moins une leçon pour le peuple qu'un exemple pour les héros. La Morale eſt une pour tous les états. Le devoir des petits & le devoir des grands ſont comme deux cercles concentriques, qui ont tous deux les mêmes rayons.

Mais autant je ſuis éloigné de préférer la Tragédie populaire à la Tragédie héroïque, autant je ſuis éloigné de l'exclure du théâtre. La Tragédie eſt l'imitation d'une

action générale, & non pas d'un fait particulier. Elle nous fait voir, non ce qui peut arriver à un homme de tel rang, mais à un homme de tel caractère. C'eſt donc par les mœurs des perſonnages, & non par leur naiſſance & leur fortune que le ſujet ſera théâtral. « Plus la fable appro-
» che des évènemens ordinaires, plus elle Gravina.
» ouvre dans l'ame une entrée libre aux
» maximes qu'elle renferme ». La Tragédie populaire a donc ſes avantages, comme l'héroïque a les ſiens. Quelle comparaiſon de Barnewel avec Athalie du côté de la pompe & de la majeſté du théâtre ! mais auſſi quelle comparaiſon du côté du pathétique & de la moralité !

C'eſt faire injure au cœur humain & méconnoître la Nature, que de croire qu'elle ait beſoin de titres pour nous émouvoir & nous attendrir. Les noms ſacrés d'ami, de pere, d'amant, d'époux, de fils, de mere, d'homme enfin : voilà les qualités pathétiques: leurs droits ne preſcriront jamais. Qu'importe quel eſt le rang, le nom, la

naiſſance du malheureux, que ſa complaiſance pour d'indignes amis, & la ſéduction de l'exemple, ont engagé dans les piéges du jeu, qui a ruiné ſa fortune & ſon honneur, & qui gémit dans les priſons, dévoré de remords & de honte? Si vous demandez quel il eſt; je vous répons: Il fut homme de bien, & pour ſon ſupplice il eſt époux & pere; ſa femme, qu'il aime & dont il eſt aimé, languit, réduite à l'extrême indigence, & ne peut donner que des larmes à ſes enfans qui demandent du pain. Cherchez dans l'hiſtoire des héros une ſituation plus touchante, plus morale, en un mot plus tragique; & au moment où ce malheureux s'empoiſonne, au moment, où après s'être empoiſonné il apprend que le ciel venoit à ſon ſecours; dans ce moment douloureux & terrible, où à l'horreur de mourir ſe joint le regret d'avoir pu vivre heureux; dites-moi ce qui manque à ce ſujet pour être digne de la Tragédie? Le merveilleux, me direz-vous. Hé, ne le voyez-vous pas ce mer-

veilleux dans le paſſage rapide de l'honneur à l'opprobre, de l'innocence au crime, du doux repos au deſeſpoir, en un mot, dans l'excès du malheur attiré par une foibleſſe.

Un jeune homme (c'eſt un fait arrivé) devient éperdument amoureux d'une femme, que dès ſon enfance il ne connoît qu'à titre d'amie & par ſes bienfaits. Dans l'emportement de ſa paſſion il la preſſe, & la réduit au point de lui avouer qu'elle eſt ſa mere. A l'inſtant même il ſe tue à ſes yeux. Cet évènement, pour être digne de la Tragédie, a-t-il beſoin d'être relevé par les noms de reine & de héros ? L'hiſtoire d'un homme accuſé d'avoir aſſaſſiné ſon fils, & qui meurt dans les ſupplices, en prenant la nature & le ciel à témoins de ſon innocence, aura-t-elle beſoin d'être ennoblie, pour déchirer le cœur de nos neveux ?

C'eſt un préjugé puérile & faux, que de faire dépendre la qualité du Poëme de

la qualité des perſonnages (*a*). Ce ſont les effets qui diſtinguent les cauſes, & le ſceau du tragique eſt l'impreſſion de la terreur & de la pitié.

Que la Tragédie fût eſſentiellement une leçon de politique, & la vérité qu'elle doit enſeigner une maxime d'état, il eſt certain qu'elle en devroit prendre l'exemple dans le rang le plus élevé : j'avouerai même que ces leçons étant les plus importantes, ces ſujets ſont auſſi les plus beaux. Mais ſi l'on ſe borne à donner de grandes leçons de mœurs, n'eſt-ce point aſſez d'un exemple vulgaire ? La Tragédie ſuppoſe alors un génie moins élevé; mais elle en exige un d'autant plus naturel, que le modèle eſt plus prés de nous, & que nous jugeons mieux de la reſſemblance.

Par trop de ménagement pour le pré-

(*a*) *Appare che la nobilta, o la ſtato reale, & la vilta, o lo ſtato privato, conſtituiſcono la differenza delle Poeſie.* (Caſtelvetro.)

jugé que j'attaque, Corneille qui étoit bien éloigné de mépriſer la Tragédie populaire, a manqué le plus grand effet du cinquième acte de Don Sanche. Après ces beaux vers,

Je ſuis fils d'un Pêcheur, & non pas d'un infâme.
La baſſeſſe du ſang ne va point juſqu'à l'ame;
Et je renonce aux noms de Comte & de Marquis,
Avec bien plus d'honneur qu'aux ſentimens de fils.
Rien n'en peut effacer le ſacré caractère.
De grace, commandez qu'on me rende mon pere.

Au-lieu d'un récit qui émeut foiblement, que n'a-t-il fait paroître au milieu de la cour de Caſtille, le Pêcheur lui-même, dans les bras duquel ſon fils Don Sanche auroit volé? Cette leçon n'auroit été que plus attendriſſante pour les ames vertueuſes, & plus accablante pour ces enfans dénaturés, qui dans une haute fortune, rougiſſent d'un pere obſcur & malheureux.

On ne ſe borne pas à vouloir que dans la Tragédie les perſonnages ſoient d'un rang illuſtre, on veut encore qu'ils ſoient connus; & Caſtelvetro ne permet pas

même d'inventer les noms des acteurs ſubalternes. Mais Ariſtote décide que tout peut être d'invention, & les faits & les perſonnages: la pratique du théâtre le confirme, & la raiſon le perſuade encore plus. Je conviens que la vérité mêlée au menſonge, lui communique ſon autorité; mais j'ai déjà fait voir en parlant de la vraiſemblance, qu'une fiction bien tiſſue n'a pas beſoin d'un tel ſecours. Un fait n'eſt pas connu dans l'hiſtoire; & qu'importe? Avons-nous tous les lieux, tous les ſiècles préſens? Qui de nous s'inquiette de ſavoir où le Poëte a pris ce tableau qui l'attendrit, ce caractère qui l'enchante? On ſeroit plus fondé à craindre qu'en attribuant à un perſonnage illuſtre ce qui ne lui eſt point arrivé, on ne fût comme démenti par le ſilence de l'hiſtoire; mais alors chacun de nous ſuppoſe que cette circonſtance d'une vie célèbre lui eſt échappée; & pourvû qu'elle s'accorde avec ce qui lui eſt connu des perſonnes, des lieux, & des tems, il ne demande rien de plus.

Après tout, l'illuſion du théâtre eſt volontaire : on ſait en y allant qu'on ſera trompé ; & loin de s'en défendre, on ſe plaît à l'être, pourvû qu'on le ſoit avec art.

Parmi les qualités de l'action, je ne compte pas la moralité, parce qu'elle n'eſt pas eſſentielle au Poëme comme Poëme. L'Œdipe où les dieux ſeuls ſont criminels ; les deux Iphigénies, ces monumens de la plus affreuſe ſuperſtition ; la Phèdre, où l'innocence eſt priſe pour victime, ont aujourd'hui le même ſuccès que ſur le théâtre d'Athènes. La raiſon en eſt ſimple : ces ſujets ſont terribles & touchans. Que l'exemple en ſoit utile ou nuiſible aux mœurs, c'eſt à quoi ne penſe guère un peuple qui cherche le plaiſir d'être ému. Auſſi en ne ſuppoſant aux Poëtes que le deſſein d'enlever les ſuffrages, peut-être leur dirois-je comme le P. J**. « Poëtes tragiques, vous êtes Pein-» tres ; il s'agit de remuer fortement le » ſpectateur. Vous ne l'occuperez que » quelques inſtans ; profitez-en pour boul-» verſer ſon ame. Employez les couleurs

» les plus fortes, les coups de pinceau les » plus hardis ».

Je conviens avec Ariſtote, qu'il n'eſt rien de plus capable de nous émouvoir qu'un perſonnage, qui par erreur ou par l'impulſion d'une cauſe invincible, fait périr ce qu'il a de plus cher, un ami ſon ami, un fils ſa mere, une mere ſon fils, *&c.* J'avouerai de même, avec M. Diderot, » que s'il y a quelque choſe de touchant, » c'eſt le ſpectacle d'un homme rendu » coupable & malheureux malgré lui ». Mais j'en reviens ſans ceſſe à l'utilité morale dont un Poëte, homme de bien, ne doit jamais ſe diſpenſer, quoique le peuple l'en diſpenſe. Et quel prix, quelle ſolidité, quel attrait cet avantage de plus ne donne-t-il pas à un beau Poëme! Comparez ce qui reſte dans l'ame après le ſpectacle d'Œdipe, d'Électre, & d'Atrée, avec ce qui reſte après le ſpectacle de Cinna, de Britannicus, de Radamiſte, & d'Alzire. Dans Cinna, l'on voit à quel excès peut ſe porter un amour effréné, & quel

eſt l'empire de la clémence ſur les cœurs les plus inflexibles : dans Britannicus, l'affreuſe deſtinée d'un jeune Prince, qui naturellement porté au vice, eſt encore livré à la baſſe ambition des flatteurs : dans Radamiſte, les tourmens d'un cœur que les paſſions ont entraîné dans le crime, & les malheurs qui naiſſent de l'extrême ſévérité d'un pere envers ſes enfans : dans Alzire, l'avantage de la belle nature ſur l'éducation, & de la religion ſur la nature. Voilà des leçons générales, touchantes & lumineuſes. Mais de l'Œdipe, de l'Électre, de l'Atrée, *&c.* quel fruit pouvons-nous recueillir ?

Si l'on a bien conçu quel étoit l'objet du théâtre Grec, & quel eſt l'objet du théâtre moderne, on doit prévoir que les reſſorts de celui-ci ne ſont ni auſſi ſimples, ni auſſi faciles à manier.

Voyons à quoi ſe réduiſoit la théorie des Anciens relativement à la compoſition de la fable. Ariſtote la diviſe en quatre parties de *quantité :* le prologue, ou l'expo-

ſition; l'épiſode, ou les incidens; l'exode, ou la concluſion; & le chœur que nous
Scalig. avons ſupprimé, *otioſus curator rerum.* Il parle du nœud & du dénouement; mais le nœud ne l'occupe guère. Il diſtingue, comme je l'ai dit, les fables ſimples & les fables implexes. Il appelle ſimples, « les » actions qui étant continues & unies finiſ- » ſent ſans reconnoiſſance & ſans révolu- » tion ». Il appelle implexes, « celles qui ont » la révolution ou la reconnoiſſance, ou » mieux encore, toutes les deux. » Or la ſeule règle qu'il preſcrit à l'une & à l'autre eſpèce de fable, c'eſt que la chaîne des incidens ſoit continue; qu'au-lieu de venir l'un après l'autre ils naiſſent naturellement les uns des autres contre l'attente du ſpectateur, & qu'ils amènent le dénouement. Et en effet, dans ſes principes il n'en falloit pas davantage, puiſqu'il ne demandoit qu'un évènement qui laiſsât le ſpectateur pénétré de terreur & de compaſſion. Ce n'eſt donc qu'au dénouement qu'il s'attache. Mais quel ſera le pathétique intérieur de

de la fable? c'eſt ce qui l'intéreſſe peu.

On voit donc bien pourquoi ſur le théâtre des Grecs, la fable n'ayant à produire qu'une cataſtrophe terrible & touchante, elle pouvoit être ſi ſimple; mais cette ſimplicité qu'on nous vante, n'étoit au fond que le vuide d'une action ſtérile de ſa nature. En effet, la cauſe des évènemens étant indépendante des perſonnages, antérieure à l'action même, ou ſuppoſée au-dehors, comment la fable auroit-elle pu donner lieu au contraſte des caractères & au combat des paſſions?

Dans l'Œdipe, tout eſt fait avant que l'action commence. Laius eſt mort; Œdipe a épouſé Jocaſte: il n'a plus, pour être malheureux, qu'à ſe reconnoître inceſte & parricide. Peu-à-peu le voile tombe, les faits s'éclairciſſent, Œdipe eſt convaincu d'avoir accompli l'oracle, & il s'en punit: voilà le plan du chef-d'œuvre des Grecs. Heureuſenent il y a deux crimes à découvrir, & ces éclairciſſemens qui font frémir la nature occupent & rempliſſent la ſcène.

Dans l'Hécube, dès que l'ombre d'Achille a demandé qu'on lui immole Polixène, il n'y a pas même à délibérer : Hécube n'a plus qu'à ſe plaindre, & Polixène n'a plus qu'à mourir. Auſſi le Poëte, pour donner à ſa pièce la durée preſcrite, a-t-il été obligé de recourir à l'épiſode de Polidore. Dans l'Iphigénie en Tauride, il eſt décidé qu'Oreſte mourra, même avant qu'il arrive : ſa qualité d'étranger fait ſon crime. Mais comme la pièce eſt implexe, la reconnoiſſance prolongée remplit le vuide, & ſupplée à l'action. On peut remarquer que je cite les chefs-d'œuvre du théâtre des Grecs.

Comment donc les Grecs, avec un évènement fatal, & dans lequel le plus ſouvent les perſonnages n'étoient que paſſifs, trouvoient-ils le moyen de fournir à cinq actes ? Le voici : 1°. on donnoit ſur leur théâtre pluſieurs Tragédies de ſuite dans le même jour : Dacier prétend qu'on en donnoit juſqu'à ſeize ; elles ne devoient donc pas être auſſi longues que ſur le théâ-

tre François. 2°. le chœur occupoit une partie du tems, & ce qu'on appelle un acte n'avoit beſoin que d'une ſcène; 3°. des plaintes, des harangues, des deſcriptions, des cérémonies, des diſputes philoſophiques ou politiques rempliſſoient les vuides; & au-lieu de ces incidens qui doivent naître les uns des autres & amener le dénouement, l'on entremêloit l'action de détails épiſodiques & ſuperflus, dont les Grecs s'amuſoient ſans doute, mais dont les François ne s'amuſeroient pas.

La grande reſſource des Poëtes Grecs étoit la reconnoiſſance, moyen fécond en mouvemens tragiques, ſur-tout favorable au génie de leur théâtre, & ſans lequel leurs plus beaux ſujets, comme l'Œdipe, l'Iphigénie en Tauride, l'Électre, le Creſphonte, le Philoctete, ſe ſeroient preſque réduits à rien.

On peut voir dans la Poëtique d'Ariſtote, & ſur-tout dans le Commentaire de Caſtelvetro, de combien de manières ſe varioit la reconnoiſſance, ſoit relative-

ment à la ſituation & à la qualité des perſonnes, ſoit relativement aux moyens qu'on employoit pour l'amener, & aux effets qu'on lui faiſoit produire.

La reconnoiſſance à laquelle Ariſtote donne la préférence, eſt celle qui naît des incidens de l'action, comme dans l'Œdipe; mais je crois pouvoir lui comparer celle qui naît d'un ſigne involontaire que l'inconnu laiſſe échapper, comme dans l'Opera de Théſée, où ce jeune héros eſt reconnu à ſon épée au moment qu'il jure par elle. Le plus beau modèle en ce genre eſt la manière dont Oreſte ſe faiſoit connoître à ſa ſœur dans l'Iphigénie du Sophiſte Polydes, lorſque ce malheureux Prince, conduit aux marches de l'autel pour y être immolé, diſoit: « Ce n'eſt donc pas aſſez que ma » ſœur ait été ſacrifiée à Diane; il faut » auſſi que je le ſois».

La reconnoiſſance doit-elle produire tout-à-coup la révolution, ou laiſſer encore en ſuſpens le ſort des perſonnages? Dacier qui préfere la plus déciſive, n'a vû l'objet que d'un côté.

Si la révolution ſe fait du bonheur au malheur, elle doit être terrible, & par conſéquent inattendue : alors la reconnoiſſance, comme dans l'Œdipe, doit tout changer, tout renverſer, tout décider en un inſtant. Si au contraire la révolution ſe fait du malheur au bonheur, & que la reconnoiſſance réuniſſe des malheureux qui s'aiment, comme dans Mérope & dans Iphigénie; pour que leur réunion ſoit attendriſſante, il faut que l'évènement ſoit ſuſpendu & caché : car la joie pure & tranquille eſt le poiſon de l'intérêt. L'art du Poëte conſiſte alors à les engager, au moyen de la reconnoiſſance même, dans un péril nouveau, ſinon plus terrible, au-moins plus touchant que le premier, par l'intérêt qu'ils prennent l'un à l'autre. Mérope en eſt un exemple rare & difficile à imiter.

Il n'y a point de reconnoiſſance ſans une ſorte de péripétie ou changement de fortune; ne fît-elle, comme dans la fable ſimple, qu'ajoûter au malheur des perſon-

nages intéreſſans. Mais il peut y avoir des révolutions ſans reconnoiſſance, & quoiqu'elles ne ſoient pas auſſi belles, les Grecs ne les dédaignoient pas.

Toute révolution théâtrale eſt le paſſage d'un état de fortune à un état pire ou meilleur; & plus les deux états ſont oppoſés, plus elle eſt tragique.

Les Grecs diſtinguoient donc la fable ſimple, la fable à révolution ſimple, & la fable à révolution compoſée.

La fable ſimple eſt celle qui n'a point de révolution déciſive, & dans laquelle les choſes ſuivent un même cours, comme dans Atrée: celui qui méditoit de ſe venger ſe venge; celui qui dès le commencement étoit dans le péril & dans le malheur y ſuccombe, & tout eſt fini.

Dans la fable ſimple il y a des momens où la fortune ſemble changer de face, & ces demi-révolutions produiſent des mouvemens très-pathétiques. C'eſt l'avantage des paſſions de rendre par leur flux & reflux l'action indéciſe & flotante;

mais dans les ſujets où la fatalité domine, ce balancement eſt plus difficile, auſſi eſt-il rare chez les Anciens.

Dans la fable implexe à révolution ſimple, s'il n'y a qu'un perſonnage principal, il eſt vertueux, on méchant, ou mixte, & il paſſe d'un état heureux à un état malheureux, ou d'un état malheureux à un état heureux. S'il y a deux perſonnages principaux, l'un & l'autre paſſent enſemble de la bonne à la mauvaiſe fortune, ou de la mauvaiſe à la bonne; ou bien la fortune de l'un des deux perſiſte, tandis que celle de l'autre change; & ces combinaiſons ſe multiplient par la qualité des perſonnages, dont chacun peut être méchant ou bon, ou mêlé de vices & de vertus.

La fable à révolution compoſée doit avoir au-moins deux perſonnages principaux, tous deux bons, tous deux méchans, tous deux mixtes, ou l'un bon & l'autre méchant, ou l'un mixte & l'autre méchant ou bon, & tous deux changeant de fortune en ſens contraire par la même révolution.

Voilà les élémens de toutes les combinaiſons poſſibles ; mais elles ne rempliſſent pas toutes également les deux fins de la Tragédie.

Dans la fable unie & ſimple, le malheur du méchant n'inſpire ni la terreur, ni la pitié. « Un tel ſpectacle (dit Ariſtote) peut » faire quelque plaiſir, mais il n'a rien de » pitoyable, ni de terrible ; car la terreur » nous vient du malheur de nos ſembla- » bles ; & la pitié, des misères de ceux qui » méritoient un meilleur ſort ». Le malheur de l'homme de bien nous afflige & nous épouvante, & les Grecs l'employoient ſouvent ; mais il nous attriſte, nous décourage, & finit par nous indigner. Ou la pitié qu'il inſpire languit & s'épuiſe, ou elle s'accroît juſqu'à la révolte ; & ſi d'un côté l'ame ſe plaît dans la compaſſion qu'elle éprouve, de l'autre elle ne peut ſouffrir la mélancholie où la plonge le ſpectacle du malheur attaché à la vertu. Il ne reſte donc à la fable ſimple que le malheur d'un perſonnage mixte, en qui la foibleſſe, l'im-

prudence ou la paſſion ſe mêlent & ſe concilient avec la bonté du naturel, & avec des vertus qui le rendent aimable.

Par les mêmes raiſons, les fables à révolution ſimple n'ont pour elles que trois combinaiſons : le perſonnage mixte, paſſant de l'une à l'autre fortune, & dans les deux ſens oppoſés ; ou l'homme de bien, paſſant de l'infortune à la proſpérité. Je dis l'homme de bien : car ſi dans le malheur il nous afflige & nous épouvante ; dès qu'il en ſort, il nous encourage & nous invite à la conſtance, ſi nous ſommes jamais éprouvés comme lui.

De la fable à révolution double il faut exclure toutes les combinaiſons qui ſuppoſent deux perſonnages de même qualité : car ſi de deux hommes également bons ou méchans, ou mêlés de vices & de vertus, l'un devient heureux & l'autre malheureux, l'impreſſion de deux évènemens oppoſés ſe contrarie & ſe détruit : on ne ſait plus ſi l'on doit s'affliger ou ſe

réjouir, ni ce qu'on doit eſpérer ou craindre.

Il faut en exclure auſſi la fable où périt l'homme de bien, tandis que le méchant proſpere: car autant que celui-là nous intéreſſe & nous afflige, autant celui-ci nous révolte; & quand même à la place de l'homme vertueux on ſuppoſeroit un caractère mixte, ſon malheur comparé au bonheur du méchant, nous cauſeroit encore plus d'indignation que de pitié. Toutefois du côté de la crainte ce genre a ſon utilité, & il donne des leçons terribles.

Le théâtre admet encore la double révolution, qui précipite le méchant de la proſpérité dans l'infortune, tandis qu'elle fait paſſer de l'infortune à la proſpérité l'homme juſte, ou l'homme intéreſſant dans ſes erreurs & dans ſes foibleſſes. Il admet auſſi la chûte d'un perſonnage mixte du bonheur dans l'adverſité, tandis que l'homme vertueux ſort triomphant des plus rudes épreuves.

Mais il s'en faut bien que les Grecs aient employé toutes ces reſſources. Un ou deux perſonnages vertueux ou bons, ou mêlés de vices & de vertus, qui malheureux conſtamment, ſuccombent, ou qui par quelque accident imprévû, échappent au ſort qui les menaçoit : voilà leurs Fables les plus renommées. Ariſtote les réduit toutes à quatre combinaiſons. « Il » faut (dit-il) que le crime s'achève ou ne » s'achève pas, & que celui qui le commet » ou va le commettre agiſſe ſans connoiſ- » ſance ou de propos délibéré. ». J'ai fait voir dans le précis de la Poëtique d'Ariſtote, que celle de ces combinaiſons qu'il auroit dû préférer, ſelon ſes principes, eſt la Fable où le crime n'eſt reconnu qu'après qu'il eſt commis; car c'eſt-là le dénouement le plus touchant & le plus terrible. Il s'eſt donc contredit lui-même, en préférant la Fable où la connoiſſance du crime que l'on va commettre empêche qu'il ne ſoit achevé. Mais ſans inſiſter ſur ce point de critique, ce qu'il importe de ſa-

voir, c'eſt que le crime commis avant d'être connu, & le crime connu avant d'être commis, ſont tous deux des actions très-touchantes : l'une réſerve le fort de l'intérêt pour le dénouement, comme dans Œdipe; l'autre l'épuiſe avant la révolution, comme dans Iphigénie en Tauride : celle-là nous afflige, celle-ci nous conſole; & les Poëtes n'ont qu'à choiſir.

Une diſpute plus ſérieuſe, & qu'il ſeroit bon de terminer, eſt celle qui s'eſt élevée à propos du dénouement de Rodoguue, ſur un troiſième genre de Fable, qu'Ariſtote ſembloit avoir banni du theâtre, & que Corneille a reclamé. Il s'agit de la Fable où le crime, entrepris avec connoiſſance de cauſe, ne s'achève pas. « Cette manière » (dit le Philoſophe Grec) eſt très-mau» vaiſe; car outre que cela eſt horrible & » ſcélérat, il n'y a rien de tragique, *parce* » *que la fin n'a rien de touchant*». C'eſt ainſi qu'il devoit raiſonner, perſuadé comme il l'étoit, que le pathétique dépendoit de la cataſtrophe: auſſi ajoûte-t-il que, « dans

» ces occaſions il vaut mieux que le crime » s'exécute, comme celui de Médée » ; & c'eſt à ce nouveau genre de fable qu'il donne le troiſième rang.

Corneille au-contraire avoit en vûe les mouvemens que doit exciter le pathétique intérieur de la fable juſqu'au moment de la cataſtrophe, & c'eſt par-là qu'il s'eſt décidé. « Lorſqu'on agit (dit-il) avec une » entière connoiſſance & à viſage découvert, le combat des paſſions contre la » nature, & du devoir contre l'amour, » occupent la meilleure partie du Poëme, » & de-là naiſſent les grandes & les fortes » émotions ». Il convient donc qu'un crime réſolu, prêt à ſe commettre, & qui n'eſt empêché que par un changement de volonté, fait un dénouement vicieux. Mais ſi celui qui l'a entrepris fait ce qu'il peut pour l'achever, & ſi l'obſtacle qui l'arrête vient d'une cauſe étrangère, « il eſt hors » de doute (pourſuit Corneille) que cela » fait une Tragédie d'un genre, peut-être

» plus ſublime que les trois (*a*) qu'Ariſtote » avoue ».

Voilà donc Ariſtote & Corneille oppoſés en apparence, & qui tous deux ſont conſéquens. L'un ſe propoſoit de laiſſer la terreur & la pitié dans l'ame des ſpectateurs après le dénouement: il devoit donc ſouhaiter que le crime fût conſommé. L'autre ſe propoſoit d'exciter ces deux paſſions durant le cour du ſpectacle, peu en peine de ce qui en réſulte après que tout eſt fini

---

(*a*) Corneille va juſqu'à nier que la ſituation de Mérope & celle d'Iphigénie, ſur le point d'immoler, l'une ſon fils, l'autre ſon frere, ſoit pathétique; & il ſe trompe. Ce frere, dit-il, & ce fils leur étant inconnus, ils ne peuvent être pour elles qu'ennemis ou indifférens. Mais, comme l'obſerve Dacier, ſi Mérope & Iphigénie ne connoiſſent pas le crime qu'elles vont commettre, le ſpectateur en eſt inſtruit; & par un preſſentiment du deſeſpoir où ſeroit livrée une mere qui auroit immolé ſon fils, une ſœur qui auroit immolé ſon frere, on frémit pour elle de ſon erreur, & du coup qu'elle va frapper.

& que l'illuſion a ceſſé : il devoit donc regarder comme inutile d'achever le crime. Ariſtote parle du perſonnage principal & intéreſſant : or il eſt certain que l'atrocité d'un crime volontaire & prémédité le rendroit odieux. Corneille au contraire parle d'un perſonnage odieux, & c'eſt lui qu'il charge du crime : par-là l'innocence & la vertu ſont en péril ; on voit l'inſtant qu'elles vont ſuccomber ; on s'attendrit, on frémit pour elles ; & plus le danger eſt preſſant, plus la crainte & la pitié redoublent. De-là naiſſent les grands mouvemens du cinquième acte de Rodogune, qu'il s'agiſſoit de juſtifier.

Ainſi Ariſtote & Corneille ont ſuivi tous deux leur idée ; & c'eſt-là ce qu'auroit dû voir Dacier, au-lieu d'oſer dire que le malheur d'Antiochus dans Rodogune « bien » loin d'exciter la pitié & la crainte, ne » donne, *comme Ariſtote l'a fort bien prédit*, » qu'une juſte horreur pour le danger qui » menace un Prince ſi vertueux ». Ariſtote l'a ſi peu *prédit*, qu'il n'a jamais penſé à

cette conſtitution de fable, & que la combinaiſon des plans de Corneille n'a jamais eu de modèle dans l'antiquité.

Nos premiers Poëtes, comme le Sénèque des Latins, ne ſavoient rien de mieux que de défigurer les Poëmes des Grecs en les imitant ; lorſqu'il parut un génie créateur, qui rejettant comme pernicieux tous les moyens étrangers à l'homme, les oracles, les deſtins, la fatalité, fit de la ſcène Françoiſe le théâtre des paſſions actives & fécondes, & de la nature livrée à elle-même, l'agent de ſes propres malheurs. Dès-lors le grand intérêt du théâtre dépendit du jeu des paſſions. Leurs progrès, leurs combats, leurs ravages, tous les maux qu'elles ont cauſés, les vertus qu'elles ont étouffées comme dans leur germe, les crimes qu'elles ont fait éclorre du ſein même de l'innocence, du fond d'un naturel heureux: tels furent, dis-je, les tableaux que préſenta la Tragédie. On vit ſur le théâtre les plus grands intérêts du cœur humain combinés & mis en balance,

les

les caractères opposés & développés l'un par l'autre, les penchans divers combattus & s'iritant contre les obstacles, l'homme aux prises avec la fortune, la vertu couronnée au bord du tombeau, & le crime précipité du faîte du bonheur dans un abîme de calamités. Il n'est donc pas étonnant qu'une telle machine soit plus vaste & plus compliquée que les fables du théâtre ancien.

Pour exciter la terreur & la pitié dans le sens d'Aristote, que falloit-il? Une simple combinaison de circonstances, d'où résultât un évènement pathétique. Pour peu que le personnage mis en péril allât au-devant du malheur, c'étoit assez; souvent même le malheur le cherchoit, le poursuivoit, s'attachoit à lui, sans que son ame y donnât prise; & plus la cause du malheur étoit étrangère au malheureux, plus il étoit intéressant. Ainsi, dès la naissance d'Œdipe, un Oracle avoit prédit qu'il seroit parricide & incestueux; & en fuiant

le crime il y étoit tombé. Ainſi, Hercule aveuglé par la haine de Junon avoit égorgé ſa femme & ſes enfans. Rien de tout cela ne ſuppoſoit ni vice, ni vertu, ni caractère décidé dans l'homme jouet de la deſtinée; & Ariſtote avoit raiſon de dire que la Tragédie ancienne pouvoit ſe paſſer de mœurs. Mais ce moyen, qui n'étoit qu'acceſſoire, eſt devenu le reſſort principal. L'amour, la haine, la vengeance, l'ambition, la jalouſie ont pris la place des dieux & du ſort: les gradations du ſentiment, le flux & reflux des paſſions, leurs révolutions, leurs contraſtes ont compliqué le nœud de l'action, & répandu ſur la ſcène des mouvemens inconnus aux anciens. La deſtinée étoit un agent deſpotique dont les decrets abſolus n'avoient pas beſoin d'être motivés; la Nature au contraire a ſes principes & ſes loix. Dans le deſordre même des paſſions, règne un ordre caché, mais ſenſible, & qu'on ne peut renverſer ſans que la nature, qui ſe juge elle-même,

ne s'apperçoive qu'on lui fait violence, & ne murmure au fond de nos cœurs.

On ſent combien la préciſion, la délicateſſe & la liaiſon des reſſorts viſibles de la nature les rend plus difficiles à manier que les reſſorts cachés de la deſtinée. De ce changement de mobiles naît encore une difficulté plus grande, celle de gradüer l'intérêt par une ſucceſſion continuelle de mouvemens, de ſituations & de tableaux de plus en plus terribles & touchans. Voyez dans les modèles anciens, voyez même dans les règles d'Ariſtote en quoi conſiſtoit le tiſſu de la fable: l'état des choſes dans l'avant-ſcène, un ou deux incidens qui amenoient la révolution & la cataſtrophe, ou la cataſtrophe ſans révolution : voilà tout. Aujourd'hui, quel édifice à conſtruire qu'un plan de Tragédie, où l'on paſſe ſans interruption d'un état pénible à un état plus pénible encore; où l'action renfermée dans les bornes de la nature, ne forme qu'une chaîne, tortueuſe

à la vérité, mais une, ſimple & ſans branches; où tous les évènemens amenés l'un par l'autre, ſoient tirés du fond du ſujet & du caractère des perſonnages! Or, telle eſt l'idée que nous avons de la Tragédie à l'égard de l'intrigue. Une fable tiſſue comme celle de Polieucte, d'Héraclius & d'Alzire auroit, je crois, étonné Ariſtote: il eût reconnu qu'il y avoit un art au-deſſus de celui d'Euripide & de Sophocle; & cet art conſiſte à trouver dans les mœurs le principe de l'action.

Par les mœurs on entend, comme je l'ai dit, les qualités, les inclinations, & les affections de l'ame. Par les qualités de l'ame le caractère eſt décidé naturellement tel ou tel: par les inclinations il obéit ou à la nature, ou à l'habitude, & à celle-ci, ſecondant ou contrariant celle-là: par les affections il reçoit une forme accidentelle, ſouvent analogue, quelquefois oppoſée à ſon naturel & à ſes penchans. « L'homme « (dit Gravina) s'éloigne de ſon caractère

» quand il eſt violemment agité, comme » l'arbre eſt plié par les vents ». Cet effet naturel des paſſions eſt le grand objet de la Tragédie.

Diſtinguons d'abord deux ſortes de caractères : les uns deſtinés à intéreſſer pour eux-mêmes ; les autres deſtinés à rendre ceux-là plus intéreſſans.

Les mœurs du perſonnage dont vous voulez que le péril inſpire la crainte, & que le malheur inſpire la pitié, doivent être *bonnes*, dans le ſens d'Ariſtote. « Il y a » (dit-il) quatre choſes à obſerver dans » les mœurs : qu'elles ſoient bonnes, con- » venables, reſſemblantes & égales.... La » première & la plus importante eſt qu'el- » les ſoient bonnes. ». Mais comment accorder ce paſſage avec celui-ci ? « L'incli- » nation, la réſolution exprimée par les » mœurs peut être mauvaiſe ou bonne ; les » mœurs doivent l'exprimer telle qu'elle » eſt ». Par la bonté des mœurs n'a-t-il entendu que la vérité ? Non : il exige que les mœurs ſoient *bonnes*, dans le même

ſens qu'il a dit qu'un perſonnage doit être bon : ce qui le prouve, c'eſt l'exemple que lui-même il en a donné (*a*).

« Je crois (dit Corneille en tâchant de fixer l'idée que ce Philoſophe attachoit à *la bonté* des mœurs) » je crois que c'eſt le » caractère brillant & élevé d'une habi- » tude vertueuſe ou criminelle, ſelon qu'- » elle eſt propre & convenable à la per- » ſonne qu'on introduit ».

Mais ſi l'on obſerve qu'Ariſtote ne s'occupe jamais que du perſonnage intéreſſant, il eſt bien aiſé de l'entendre. Son principe eſt que ce perſonnage doit être digne de pitié. Il exige donc pour lui, non-ſeulement cette vérité de mœurs, qu'on appelle bonté poëtique, & qu'il deſigne lui-même par la convenance, la reſſemblance, &

« (*a*) Une femme (dit-il) peut être bonne, » un valet peut être bon, quoique les femmes » ſoient communément plûtôt méchantes que » bonnes, & que les valets ſoient abſolument » méchans ».

l'égalité ; mais une bonté morale, c'eſt-à-dire, un fond de bonté naturelle qui perce à travers les erreurs, les foibleſſes, les paſſions.

Il eſt plus difficile de démêler ce caractère primitif dans le vice que dans le crime, par la raiſon que le vice eſt une pente habituelle, & que le crime n'eſt qu'un mouvement. Sur la ſcène on ne voit pas l'inſtant où l'homme vicieux ne l'étoit pas encore ; on n'y voit pas même les progrès du vice : ainſi dans le vice on confond l'habitude avec la nature. Au-lieu que l'homme innocent, & même vertueux, peut être coupable d'un moment à l'autre : le ſpectateur voit le paſſage & la violence de l'impulſion. Or plus l'impulſion eſt forte & moralement irréſiſtible, plus aiſément le crime obtient grace à nos yeux, & par conſéquent mieux la crainte qu'il inſpire ſe concilie avec l'eſtime, la bienveillance & la pitié. Du crime on ſépare le criminel, mais on confond preſque toûjours le vicieux avec le vice.

D'ailleurs, le vice eſt une habitude tranquille & lente, peu ſuſceptible de combats & de mouvemens pathétiques; au-lieu que le crime eſt précédé du trouble, & accompagné du remords. L'un ne ſuppoſe que molleſſe & lâcheté dans l'ame; l'autre y ſuppoſe une vigueur, qui dans d'autres circonſtances pouvoit ſe changer en vertu. Enfin la durée de l'action théâtrale ne ſuffit pas pour corriger le vice; & un inſtant ſuffit pour paſſer de l'innocence au crime, & du crime au repentir: c'eſt même la rapidité de ces mouvemens qui fait la beauté, la chaleur, le pathétique de l'action.

Le perſonnage, qui dans l'intention du Poëte doit attirer ſur lui l'intérêt, peut donc être coupable, mais non pas vicieux; & s'il l'a été, on ne doit le ſavoir qu'au moment qu'il ceſſe de l'être. C'eſt une leçon que nous a donnée l'auteur de l'Enfant-prodigue. Encore le vice qu'on attribue au perſonnage intéreſſant, ne doit-il ſuppoſer ni méchanceté, ni baſſeſſe, mais

une foibleſſe compatible avec un heureux naturel. Le jeune Euphémon en eſt auſſi l'exemple.

La bonté des mœurs théâtrales, dans le ſens d'Ariſtote, n'eſt donc que la bonté naturelle du perſonnage intéreſſant. Ce perſonnage étoit le ſeul qu'il eût en vûe; & en effet, voulant qu'il fût malheureux par une faute involontaire, il n'avoit pas beſoin de lui oppoſer des méchans: les dieux & les deſtins en tenoient lieu dans les ſujets conduits par la fatalité. Auſſi n'y a-t-il pas un méchant dans l'Œdipe; & dans l'Iphigénie en Tauride il ſuffit que Thoas ſoit timide & ſuperſtitieux. Il en eſt de même des ſujets dans leſquels la paſſion met l'homme en péril, ou le conduit dans le malheur: il ne faut que la laiſſer agir: pour rendre ſes effets terribles & touchans, on n'a pas beſoin d'une cauſe étrangère. Tous les caractères ſont vertueux dans la Tragédie de Zaïre; & Zaïre finit par être égorgée de la main de ſon amant. C'eſt même un défaut dans

la fable d'Inès, que la cauſe du malheur ſoit la ſcélérateſſe, au-lieu de la paſſion. L'action en eſt plus pathétique, je l'avoue; mais elle en eſt beaucoup moins morale. La perfection de la fable à l'égard des mœurs, eſt que le malheur ſoit l'effet du crime, & le crime l'effet de l'égarement.

Plus la paſſion eſt violente, plus le crime peut être grand, & la peine qui le ſuit douloureuſe & terrible. Alors en plaignant le coupable on ſe dit à ſoi-même, « Le ciel qui le punit eſt rigoureux, mais » équitable»; & la pitié qu'on en reſſent n'eſt point mêlée d'indignation. Si au contraire une paſſion foible fait commettre un crime atroce, cela ſuppoſe un homme méchant: ſi une faute légère eſt punie par un malheur affreux, cela ſuppoſe des dieux injuſtes: ſi un malheur léger eſt la peine d'un crime horrible, c'eſt une ſorte d'impunité dont l'exemple eſt pernicieux. Le moyen de tout concilier eſt donc de commencer par donner à la paſſion le plus haut degré de chaleur & de force, & puis

de la faire agir dans ſon accès, ſans que la réflexion ait le tems de la ralentir & de la modérer. La ſcélérateſſe du crime d'Atrée vient, non pas de ce qu'il eſt atroce, mais de ce qu'il eſt médité. Oſerai-je le dire ? Il y avoit un moyen de rendre Médée intéreſſante après ſon crime : c'étoit de rendre Jaſon perfide avec audace ; de révolter le cœur de Médée par l'indignité de ſes adieux ; de ſaiſir ce moment de dépit, de rage, de deſeſpoir, pour lui préſenter ſes enfans ; de les lui faire poignarder ſoudain ; de glacer tout-à-coup ſes tranſports ; de faire ſuccéder à l'inſtant la mere ſenſible à l'amante indignée, & de la ramener ſur le théâtre, éperdue, égarée, hors d'elle-même, déteſtant la vie & ſe donnant la mort. Le tableau où l'on a peint les enfans de Médée lui tendant leurs mains innocentes, & la careſſant avec un doux ſourire, tandis que le poignard à la main elle balance à les égorger ; ce tableau, dis-je, eſt plus touchant, plus terrible, plus fécond en mouvemens pathéti-

ques, & plus théâtral que celui que je viens de propoſer; mais j'ai voulu faire voir par cet exemple, qu'il n'eſt preſque rien que l'on ne pardonne à la violence de la paſſion. Toutefois, pour qu'elle ſoit digne de pitié dans ces mouvemens qui la rendent atroce, il faut la peindre avec ce trouble, cet égarement, ce deſordre des ſens & de la raiſon, où l'ame ne ſe conſulte plus, ne ſe poſſede plus elle-même.

Quand le crime n'eſt pas conſommé, comme dans Cinna, dans Manlius, dans le fils de Brutus, dans l'époux d'Inès, le malheur peut auſſi ne pas l'être; mais on y perd le dernier degré du pathétique; & quoiqu'il ſoit poſſible, avant de ſauver le coupable, de nous arracher pour lui les larmes de la pitié, il eſt vrai du-moins que ſa délivrance affoiblit l'impreſſion de terreur que l'exemple d'une paſſion funeſte doit laiſſer au fond de nos cœurs. Le précepte d'Ariſtote, de terminer l'action par un dénouement funeſte au perſonnage intéreſſant, convient donc parfaitement à ce premier genre de fable.

Les paſſions les plus intéreſſantes ſont par-là même les plus dangereuſes : ainſi la terreur & la pitié naiſſent d'une même ſource. La haine eſt triſte & pénible, elle nous pèſe & nous importune. L'envie ſuppoſe de la baſſeſſe dans l'ame & porte ſon ſupplice avec elle. L'ambition a de la nobleſſe, & l'orgueil en peut être flatté ; mais lorſqu'elle va juſqu'aux attentats, & juſqu'au mépris de la vie, elle eſt la paſſion de peu de perſonnes ; & comme l'élévation, l'audace, la fermeté qu'elle exige, ne ſont pas des vertus touchantes, elle intéreſſe foiblement. La vengeance, la colère, le reſſentiment des injures ſont plus dans la nature des hommes nés ſenſibles, & diſpoſés à la vertu par la bonté de leur caractère : cette ſenſibilité, cette bonté même, ſont quelquefois le principe & l'aliment de ces paſſions. C'eſt ce qu'Homère a merveilleuſement exprimé dans la colère d'Achille. La fureur avec laquelle il venge la mort de ſon ami eſt atroce, & ne rend point Achille odieux, parce qu'elle prend ſa

ſource dans l'amitié, & que d'un ſentiment vertueux l'excès même eſt attendriſſant.

En général, le même attrait qui fait le danger de la paſſion, fait l'intérêt du malheur qu'elle cauſe ; & plus il eſt doux & naturel de s'y livrer, plus celui qui s'eſt perdu en s'y livrant eſt à plaindre, & ſon exemple à redouter. Des crimes & des malheurs dont la bonté d'ame, dont la vertu même ne défend pas, doivent faire trembler l'homme vertueux, & à plus forte raiſon l'homme foible. On mépriſe, on déteſte les paſſions qui prennent leur ſource dans un caractère vil ou méchant, & cette averſion naturelle en eſt le préſervatif. Mais celles qu'animent les ſentimens les plus chers à l'humanité nous intéreſſent par leurs cauſes, & leurs excès même trouvent grace à nos yeux. Voilà celles dont il eſt beſoin que les exemples nous garantiſſent ; & rien n'eſt plus propre que ces exemples à réunir les deux fins de la Tragédie, le plaiſir qui naît de la pitié, & la prudence qui naît de la

crainte. Mais pour avoir ſa pleine moralité, la paſſion doit être perſonnellement funeſte à celui qui s'y livre, & c'eſt ce qui manque dans l'Iliade à l'orgueil d'Agamemnon.

Quidquid delirant Reges plectuntur Achivi. Horat.

eſt une leçon terrible pour les peuples; mais elle ne l'eſt pas aſſez pour les Rois.

De ce que je viens de dire, il s'enſuit qu'après les ſentimens de la nature (que je ne mets pas au nombre des paſſions funeſtes, quoiqu'ils puiſſent avoir leur excès & leur danger comme dans Hécube), la plus théâtrale de toutes les paſſions, la plus terrible & la plus touchante par elle-même, c'eſt l'amour : non pas l'amour fade & langoureux, non pas la froide galanterie; mais l'amour en fureur, l'amour au deſeſpoir, qui s'irrite contre les obſtacles, ſe révolte contre la vertu même, ou ne lui cede qu'en frémiſſant. C'eſt dans ſes emportemens, ſes tranſports, c'eſt au moment qu'il rompt les liens de la patrie & de la nature, au moment qu'il veut ſe-

couer le frein de la honte ou le joug du devoir, c'eſt alors qu'il eſt vraiment tragique. « Eſt-ce (dit-on) dans cette ſituation » humiliante qu'il faut peindre un héros »? Oui ſans doute, & plus ſon caractère y répugne, plus ſon exemple eſt effrayant. « Dès que l'amour domine (dit-on encore) » il étouffe cette ardeur de gloire qui eſt » le principe de l'héroïſme». Et quelle eſt la paſſion qui, dans ſes accès, n'étouffe pas tout autre ſentiment? C'eſt-là ce qui les rend ſi terribles & ſi funeſtes. La colère & la vengeance ne font-elles pas renoncer Achille à l'honneur de vaincre qui lui eſt réſervé? faut-il pour cela bannir du théâtre le reſſentiment des injures? faut-il en bannir l'amour, parce qu'il entraîne dans ſon tourbillon tout ce qu'il rencontre dans une ame d'étranger ou de contraire à lui? On ajoûte que « c'eſt la moins théâ- » trale de toutes les paſſions »; & pour le prouver on cite Hercule filant aux pieds d'Omphale, & les langueurs des héros de romans. Un tel amour, je l'avoue, eſt indigne

indigne du théâtre; mais celui de Pedre pour Inès, celui d'Oroſmane pour Zaïre, celui de Radamiſte pour Zénobie eſt-il la moins tragique des paſſions? *Il avilit tout.* A-t-il avili le caractère de Zamore ou d'Alzire? ne prend-il *aucune teinture d'héroïſme en paſſant par le cœur* de Sévère, de Pauline, ou d'Achille? & ſi dans ſes égaremens il dégrade les héros; s'il fait plus, s'il dénature l'homme, comme toutes les paſſions furieuſes; en eſt-il moins digne d'être peint avec ſes crimes & ſes attraits? Il ſemble que le bannir du théâtre ce ſoit le bannir de la nature. Mais s'il n'étoit plus ſur la ſcène, en ſeroit-il moins dans le cœur? « Le théâtre (dit-on) le rend intéreſſant, & par-là même contagieux». Le théâtre, puis-je dire à mon tour, le peint redoutable & funeſte; il enſeigne donc à le fuir. Mais avec des réponſes vagues on élude tout, & l'on n'éclaircit rien. Allons au fait. Il eſt bon qu'il y ait des époux, & il eſt bon que ces époux s'aiment. Or ce

ſentiment naturel, cette union, cette harmonie de deux ames, où ſe cache l'attrait du plaiſir, ce n'eſt pas l'amitié, c'eſt l'amour. Il eſt facile de m'entendre. Cet amour chaſte & légitime eſt un bien : il remplit les vûes de la Nature, il ſuppoſe la bonté du cœur, la ſenſibilité, la tendreſſe; car les méchans ne s'aiment pas. L'amour eſt donc intéreſſant dans ſa cauſe & dans ſon principe. Il devient encore plus touchant ſi la vertu partage le culte qu'il rend aux graces & à la beauté; & lorſque leur triomphe ſe change en deuil, que deux cœurs tendres, vertueux, fidèles ſont déſunis & déchirés, malheur à qui leur refuſe des larmes. « Mais cet amour, ſi pur & ſi doux, » devient ſouvent furieux & coupable ». Oui ſans doute, & c'eſt-là ce qui le rend digne d'effroi dans ſes effets, comme il eſt digne de pitié dans ſa cauſe. S'il y a quelque paſſion en même tems plus ſéduiſante & plus funeſte que celle de l'amour, elle mérite la préférence; mais ſi l'amour eſt celle des paſſions qui réunit le plus de

charmes & de dangers, je m'en tiens à ce que j'en ai dit dans l'Apologie du théâtre ; & je conclus, par ces mots du Taſſe, qui ne croyoit pas, non plus que Virgile, l'amour indigne des héros : *Parendo mi ch'al Poema heroïco fuſſero convenienti le coſe belliſſime ; ma belliſſimo è l'amore.*

Après ce genre de Tragédie, où l'homme eſt victime de ſes paſſions, genre auſſi ſimple que celui des Grecs, mais plus fécond, plus animé, plus capable de remplir le théâtre ; vient celui où l'innocence & la vertu ſont pourſuivies par le crime. Celui-ci eſt du plus grand pathétique, ſurtout ſi au-lieu d'une conſtance ſtoïque, on donne à l'homme vertueux & ſouffrant cette ſenſibilité ſi naturelle & ſi touchante, qui ſe communique & ſe change en pitié ; ſi même au-lieu d'une vertu courageuſe & ferme, on peint l'innocence foible & timide en bute aux complots des méchans. En cela nous ſommes au-deſſous des Grecs, qui de leurs héros n'ont pas dédaigné de faire des hommes, & du compagnon même

d'Hercule, un malheureux qui s'abandonne au ſentiment de ſa douleur. Ce que nous appellons dignité gêne & refroidit la nature. Que l'innocence & la vertu ſoient donc aux plus rudes épreuves de l'infortune & de la douleur: qu'une mere, comme Mérope, ſoit réduite au choix de voir périr ſon fils, ou de ſe donner elle-même au meurtrier de ſon époux: qu'une mere, comme Idamé, ſe voye arracher ſon enfant que l'on va livrer à la mort: la nature n'a rien de plus cruel, ni le théâtre rien de plus tragique. Il n'y a point là de *faute involontaire*: c'eſt l'innocence, la vertu même; & l'action n'en eſt que plus touchante. Mais lorſque le malheur menace l'innocence, je ne puis vouloir qu'il ſoit conſommé. « La chûte du méchant » (dit-on) ne cauſe ni pitié, ni crainte ». Non ſans doute; mais le méchant peut-il arriver au moment de réuſſir, le juſte au moment de ſuccomber, ſans que l'effroi, la pitié nous ſaiſiſſent? Avant de ſavoir quel ſera le ſuccès, voyons-nous tranquillement

les complots de l'un & les périls de l'autre, le poiſon de Cléopâtre ſur les lèvres d'Antiochus ? C'eſt dans l'attente & l'appareil du crime que doit réſider le pathétique & l'intérêt de l'action. Mais au dénouement il faut que tout change, & qu'il décide comme la loi.

Le dénouement eſt-il un arrêt, demande le P. J** ? Pourquoi non, s'il eſt une leçon de mœurs ? Ainſi penſoient Socrate & Platon : je dis plus, ainſi penſoit Ariſtote lui-même, puiſqu'il demandoit que le perſonnage malheureux fût coupable en quelque choſe. Mais *ſi le malheur eſt juſte, qu'aura-t-il de ſurprenant & de tragique ?* Le tragique règnera dans l'intérieur de l'action. Où eſt le tragique d'Iphigénie en Tauride ? où eſt celui de Rodogune ? le malheur y tombe-t-il ſur l'innocent ? Quant au merveilleux, je l'ai déjà dit, il conſiſte à faire naître les évènemens d'une cauſe naturelle mais éloignée, & par des moyens imprévûs. Or ce merveilleux peut ſe trouver dans la délivrance du juſte comme dans

le triomphe du coupable, & il en eſt plus ſatisfaiſant.

On inſiſte & l'on dit : « La Tragédie » repréſente une action telle qu'elle s'eſt » paſſée, ou telle qu'elle a pû ou dû ſe » paſſer. Ne voit-on pas tous les jours le » ſage malheureux, le vice triomphant » ? Oui, mais dans le monde, un malheur non mérité ſe perd dans la foule des évènemens, au-lieu qu'au théâtre c'eſt l'objet unique ; & l'ame remplie de ce revers terrible, a pour ainſi dire ſous les yeux tout ce qui peut en rendre l'iniquité plus manifeſte & plus révoltante.

Qu'eſt-ce d'ailleurs qu'embellir la Nature, ſi ce n'eſt retrancher de l'imitation ce qui nuiroit au plaiſir qu'elle cauſe ? Or le plaiſir qu'on cherche à la Tragédie n'eſt pas celui de voir l'innocent périr & le criminel proſpérer. Ce ſpectacle étoit odieux aux Athéniens eux-mêmes, puiſqu'Ariſtote avoue qu'ils préféroient les dénouemens heureux, & qu'il reproche aux Poëtes d'avoir eu trop d'indulgence pour cette

foibleſſe. Hé bien, cette foibleſſe, ſi c'en eſt une, eſt celle des François comme des Athéniens; & il n'y a que des peuples féroces qui puiſſent s'amuſer à voir le triomphe du crime ſur la foible innocence.

On voit tous les jours le ſage malheureux, le juſte opprimé : je l'avoue, & c'eſt déjà trop de le voir en réalité. Puiſque la Poëſie nous trompe, qu'elle nous trompe du-moins à l'avantage de la vertu; qu'elle multiplie à mes yeux ſes triomphes; & que je me retire plus perſuadé que jamais, qu'il eſt bon, même pour le repos & le bonheur de cette vie, d'être innocent & vertueux. Je ne demande pas que l'homme de bien ne tombe jamais ſous les coups du méchant; mais je veux du-moins qu'il périſſe digne d'envie, & non pas digne de pitié; qu'il laiſſe ſon perſécuteur couvert de honte & rongé de remords; & qu'il me faſſe dire de lui ce qu'Horace le pere dit de ſes enfans :

La gloire de leur mort m'a payé de leur perte.

Où ſera donc le pathétique de l'action ? Je l'ai dit, dans le cours de l'action même, dans l'émotion qui règne & qui redouble d'un acte à l'autre, dans l'attente, l'approche & l'appareil du crime, dans les épreuves douloureuſes & les périls ſans ceſſe imminens où l'on voit l'innocence expoſée ; & tout cela eſt indépendant de la dernière révolution.

Lorſqu'Ariſtote bannit du théâtre les fables qui ſe terminent par le malheur du méchant, il ne parle que des fables ſimples ; & quoiqu'il ait dit, « qu'une fable, » pour être bien compoſée, doit être ſim» ple & non pas double », il ne laiſſe pas d'admettre au ſecond rang, « la fable qui » a une double cataſtrophe, heureuſe » pour les bons & funeſte pour les mé» chans ». Il reconnoît donc, malgré le principe qui fait la baſe de ſa Poëtique, une ſorte de terreur & de pitié antérieure au dénouement, & qui en eſt indépendante. Lorſqu'on voit Mérope trembler pour les jours de ſon fils, livré par elle-

même au meurtrier de ſon époux; attend-on le dénouement pour être ému de crainte & de pitié? Mais cette pitié, cette crainte (dit-on) va ceſſer à la mort de Poliphonte. Et pourquoi veut-on que je me retire le cœur navré d'une douleur qui m'eſt odieuſe, & dont l'effet, s'il étoit durable, ſeroit de me décourager? Qu'on m'agite auſſi cruellement qu'il eſt poſſible juſqu'à la cataſtrophe; qu'on me faſſe voir la vertu dans l'opprobre, dans les douleurs, au bord même du précipice; qu'on me faſſe voir, comme Appelles, la Calomnie traînant l'Innocence par les cheveux au tribunal de la Juſtice; mais lorſque le voile de l'illuſion tombera, que je puiſſe dire en rentrant en moi-même: C'eſt ainſi que le ciel confond tôt ou tard le coupable, & qu'il protege l'innocent. Quelque violente que ſoit l'impreſſion de douleur que me fait le dénouement, elle eſt bien-tôt effacée; mais ce qui ne s'efface pas de même, c'eſt la réflexion que j'emporte avec moi. Qu'elle ſoit donc à l'avantage de l'innocence

& de la vertu, & qu'en me retraçant ce que je viens de voir, elle me rappelle un Dieu juſte.

Le Poëte qui ſe ménage un dénouement heureux pour les bons, & malheureux pour les méchans, a l'avantage de pouvoir peindre l'innocence avec tous ſes charmes, la vertu dans tout ſon éclat, le crime avec toute ſon audace. Plus la ſcélérateſſe de l'entrepriſe, plus l'atrocité du complot révoltent, plus la révolution qui va les confondre tranſportera les ſpectateurs. Tant que le crime n'eſt point achevé, l'indignation reſte ſuſpendue, & l'eſpérance la contient: ce n'eſt que par l'iniquité de l'évènement que l'indignation ſe décide, & c'eſt ce qu'on doit éviter.

Un troiſième genre de fable, eſt celui qui met les bons dans une ſituation douloureuſe & pénible ſans l'entremiſe des méchans; ſoit par la violence qu'une ame vertueuſe ſe fait à elle-même, ſoit par la violence qu'on lui fait du dehors, mais avec un droit légitime.

Si le malheur eſt inévitable, comme dans Hécube, non-ſeulement il n'y a plus de moralité, mais, ce qui touche de plus près le Poëte, il n'y a plus lieu à ces mouvemens d'une ame incertaine & flottante, qui font la chaleur de l'action théâtrale. Si au contraire le devoir qui combat le penchant, laiſſe à l'ame la liberté du choix, comme dans Régulus, dans Brutus, dans le Cid, tous les reſſorts du pathétique ſont en jeu, l'ame agitée ſe développe, & le cruel ſacrifice qu'elle fait d'elle-même, eſt d'autant plus touchant qu'il eſt plus généreux.

Le pathétique de ce genre conſiſte dans les combats du devoir avec le penchant, ou de deux penchans oppoſés l'un à l'autre.

La première règle eſt, que l'alternative n'ait point de milieu, que les deux intérêts ſoient incompatibles. Il faut que le Cid laiſſe ſon pere deshonoré, ou qu'il tue le pere de ſon amante.

La ſeconde eſt, que les deux intérêts

ſoient aſſez forts pour ſe combattre avec chaleur, & aſſez reſpectables tous deux pour être dignes du combat qu'ils ſe livrent: qu'il y ait de la foibleſſe à balancer, mais de la foibleſſe ſans honte.

La troiſième eſt, que le parti le plus vertueux ſoit auſſi le plus violent, le plus pénible pour la nature.

La quatrième, que le perſonnage intéreſſant ſe décide pour le parti le plus vertueux.

Je ne crois pas qu'on doive faire une règle de conſommer le ſacrifice par un dénouement funeſte : c'eſt-là cependant qu'il eſt beau ; car l'intérêt que l'on prend à la victime eſt d'autant plus vif qu'elle ſe dévoue elle-même ; & la pitié qu'elle inſpire n'eſt mêlée d'aucun ſentiment qui en altère la douceur. « Un malheur volontaire » & glorieux (dit-on) n'inſpire point de » crainte ». Je l'avoue ; mais lorſqu'un homme ſenſible & vertueux s'y livre en ſe détachant de tout ce qu'il a de plus cher, il inſpire une pitié bien tendre ! Et

n'eſt-ce rien que cet amour, cette vénération qu'il nous laiſſe pour la vertu dont il eſt animé ? Un attrait ſi puiſſant & ſi doux ne vaut-il pas le frein de la crainte ?

Oderunt peccare mali formidine pœnæ,
Oderunt peccare boni virtutis amore.

Le théâtre François a donc trois genres de Tragédie (ſans compter celle des Anciens, où l'homme n'étoit qu'un aveugle inſtrument des decrets de la deſtinée) il en a trois, qui par différentes voies ſe réuniſſent à ce but commun, de nous émouvoir & de nous inſtruire. Il y a donc auſſi trois ſortes de mœurs qui rempliſſent les vûes du Poëte : l'innocence & la vertu, le crime & la méchanceté, la foibleſſe & la paſſion. Or il eſt aiſé de voir, ſelon le ſujet qu'on a pris, ſelon la forme qu'on donne à la fable, quelle eſt de ces trois ſortes de mœurs, celle que l'on doit employer. Nous aurons lieu d'y réfléchir encore en traitant du Poëme épique. Ici je me borne à deux principes qu'il ne faut jamais perdre devûe : l'un, de ne donner au perſonnage

intéreſſant que des paſſions & des crimes qui ſe concilient avec la bonté naturelle : l'autre, de lui donner pour victime des maux qu'il cauſe, ou pour cauſe des maux qu'il éprouve, une perſonne qui lui ſoit chère, afin que ſon crime lui ſoit plus odieux, ou que ſon malheur lui ſoit plus ſenſible.

Ou l'on agit contre un coupable qu'on aime, comme Brutus & Manlius; ou contre un innocent qu'on aime, comme Agamemnon contre ſa fille ; ou contre un innocent que l'on hait, comme les Grecs contre Aſtianax; ou contre un ennemi coupable, comme Hécube contre Polimneſtor; & de ces actions les deux premières ſont évidemment les plus pathétiques. Le principe eſt le même pour celui qui ſouffre que pour celui qui fait ſouffrir. Le mal qui vient d'un ami affecte l'ame par l'endroit ſenſible, & réunit les effets douloureux de l'ingratitude & de la cruauté : de plus, il laiſſe le coupable malheureux par ſon crime, quand même il eſt volon-

taire, à plus forte raiſon quand il ne l'eſt pas. Voilà ce qui rend ſi touchante la cataſtrophe de Sémiramis; voilà ce qui fait le pathétique du cinquième acte de Veniſe ſauvée.

Je réſerve pour le chapitre ſuivant ce qui concerne la reſſemblance des mœurs, ou leur vérité relative. Dans le précédent, à propos de la ſcène, je crois en avoir dit aſſez ſur l'expreſſion des ſentimens; & en comparant le ſtyle de la Tragédie avec celui de l'Épopée, j'aurai bien-tôt lieu d'en faire ſentir les propriétés & les nuances.

Pour le matériel de la fable, ſavoir la durée de l'action, les intervalles qu'on lui donne, & le lieu où elle doit ſe paſſer, il n'y a de règles que celles qui concourent à l'intérêt & à la vraiſemblance. Comme la Tragédie en changeant d'objet a changé de mœurs, elle a de même, à certains égards, changé de forme en changeant de théâtre. Les Grecs ne diviſoient point la Tragédie par actes, ils ſuppoſoient l'action continue. Mais comme tout ne ſe paſſoit

pas ſur la ſcène, ils employoient le chœur à remplir le théâtre en l'abſence des acteurs.

On a, je crois, trop exagéré l'avantage du chœur dans la Tragédie. Il pouvoit quelquefois produire de grands effets, comme dans l'Œdipe, & dans les Euménides; mais la preuve que les Anciens n'attachoient pas à cet uſage autant d'importance qu'on l'imagine, c'eſt que l'un des plus grands maîtres dans l'art d'émouvoir, Euripide négligeoit le chœur, au point de l'occuper de choſes vagues qui ne tenoient point à l'action. Il faut avouer cependant qu'on a perdu en ſupprimant le chœur, 1°. un partie de la grandeur & de la majeſté du ſpectacle; 2°. des ſcènes muettes, ſouvent très-pathétiques; 3°. les moyens d'entretenir l'émotion des ſpectateurs, même dans les momens de relâche; au-lieu que dans le vuide de nos entre-actes, les idées ſe diſſipent & l'intérêt ſe refroidit.

Mais pour nous, les inconvéniens du chœur

chœur l'emporteroient ſur ſes avantages.

1°. Dans un ſpectacle comme celui des Grecs, tout s'adoucit par l'éloignement : le chœur n'étoit là qu'une maſſe ; au-lieu que ſur nos petits théâtres tous les détails ſont apperçus : le geſte, l'attitude, les traits du viſage, tout doit concourir à l'illuſion ; & rien n'eſt plus difficile que de donner à l'action d'une multitude d'hommes, de l'enſemble, de la vérité, de la décence. 2°. Sur un théâtre où l'accent muſical eſt ſuppoſé l'accent naturel, comme ſur notre ſcène lyrique, il eſt tout ſimple que le chœur chante comme le reſte des acteurs ; mais ſur un théâtre où les héros parlent, il ſeroit ridicule que le peuple chantât. Or il eſt mal-aiſé de faire parler une multitude à la fois, à moins qu'elle ne chante : auſſi, quoique la Mélopée des Grecs fût une déclamation plus accentuée que la nôtre, lorſque le chœur ne faiſoit que parler, un ſeul homme en étoit l'organe (& la Tragédie moderne employe au beſoin cette eſpèce de chœur) mais dès

que tout le peuple devoit parler enſemble, on le faiſoit chanter, & c'eſt ce qui n'eſt plus pratiquable. 3°. La préſence du chœur, dans les intermèdes, exigeoit l'unité de lieu & la publicité de l'action, deux raiſons qui nous auroient privés d'un grand nombre d'excellens ſujets dont s'eſt enrichi le théâtre.

On nous reproche d'avoir ſubſtitué au chœur des confidens froids & ſouvent inutiles. Mais rien n'empêche que ces confidens ne ſoient auſſi animés que le chœur pouvoit l'être. Il eſt dans la nature & dans les mœurs de tous les pays & de tous les tems, d'avoir un ami, un eſclave affidé à qui l'on ſe confie; au-lieu qu'il ne ſera jamais vraiſemblable qu'on prenne un peuple pour confident de ſes ſecrets les plus intimes, de ſes crimes les plus cachés. On l'engageoit par ſerment à garder le ſilence; mais il eût été plus ſimple de le garder ſoi-même: & puis, ce peuple qui ne ceſſoit de gémir ſur le ſort de l'Innocence, la laiſſoit égorger ſans mot dire,

pour ne pas violer ſon ſerment. Quel perſonnage à regretter, dans une action théâtrale, qu'un ſpectateur qui jamais n'agit! Le rôle de nos confidens eſt ſouvent trop négligé ; mais c'eſt la faute des Poëtes. Il faut juger des moyens par l'uſage qu'on en peut faire, & non par l'abus qu'on en fait. Or j'ai fait voir, dans le chapitre précédent, quelle chaleur, quelle clarté, quelle vraiſemblance pouvoient répandre dans l'action théâtrale, des confidences ménagées avec art, & animées par un vif intérêt, comme celles de Phèdre à Œnone.

Cependant, la Tragédie n'ayant plus d'intermèdes, elle s'eſt vûe réduite au choix, ou de pourſuivre ſon action ſans repos & ſans intervalles, ou de l'interrompre par des ſilences & des vuides abſolus. La continuité d'action étoit impraticable ; & quand le Poëte en auroit pû vaincre toutes les difficultés, je doute que le ſpectateur eût ſoutenu deux heures d'attention ſans relâche.

Il a donc fallu diviſer la Tragédie en

actes, & nous en avons pris l'exemple des Latins. Ils vouloient, ſi l'on en croit Horace, qu'elle eût cinq actes, ni plus, ni moins. Nous avons ſubi cette loi, règle arbitraire & capricieuſe autant qu'elle eſt gênante & nuiſible. En effet, on a dit cinq actes, comme on auroit dit ſix ou quatre, & avec auſſi peu de raiſon. Cependant, ſi l'action n'a dans ſa marche que trois degrés à parcourir, comme il arrive aſſez ſouvent, ou ſi elle en a cinq, comme cela peut être, on eſt obligé d'affoiblir une des ſituations pour l'étendre, ou de mutiler deux ſituations qui, preſſées l'une par l'autre, n'ont pas le tems de ſe développer. La bonne règle ſeroit de donner à l'action l'étendue qu'elle exige, & les intervalles dont elle a beſoin pour s'exécuter avec vraiſemblance; ſans autres limites que celles du tems qu'on veut donner à ce plaiſir, & du tems que l'attention peut durer ſans être pénible.

Il ſeroit à ſouhaiter que la durée fictive de l'action pût ſe borner au tems du ſpec-

tacle ; mais c'eſt être ennemi des arts & du plaiſir qu'ils cauſent, que de leur impoſer des loix qu'ils ne peuvent ſuivre, ſans ſe priver de leurs reſſources les plus fécondes, & de leurs plus touchantes beautés. Il eſt des licences heureuſes dont le public convient tacitement avec les Poëtes, à condition qu'ils les employent à lui plaire & à le toucher. De ce nombre eſt l'extenſion feinte & ſuppoſée du tems réel de l'action théatrale. De l'aveu des Grecs elle pouvoit comprendre une révolution du ſoleil, c'eſt-à-dire, un jour. Nous avons accordé les vingt-quatre heures, & le vuide de nos entre-actes eſt favorable à cette licence ; car il eſt bien plus facile d'étendre en idée un intervalle que rien ne meſure ſenſiblement, qu'il ne l'étoit de prolonger un intermède occupé par le chœur, & meſuré par le chœur même. Comme le ſpectateur oublie le lieu où il eſt, il veut bien oublier auſſi le tems qu'il y paſſe, & regarder l'entre-acte comme

une abſence, dont le tems s'écoule ſans qu'il s'en apperçoive.

Mais pour mieux l'en diſtraire, il ſeroit à ſouhaiter que le lieu même de l'action diſparût, & qu'on baiſsât la toile à la fin de chaque acte. Il en réſulteroit un autre avantage, la facilité de changer le lieu de l'action, & de préparer le ſpectacle ſans qu'on vît le jeu des machines & les mouvemens des décorations. On en uſe ainſi toutes les fois que l'appareil du théâtre l'exige; mais par-là le ſpectateur eſt averti du changement, & le tableau qu'on lui prépare ne cauſe plus la même ſurpriſe; au-lieu que s'il étoit d'uſage de baiſſer la toile à la fin des actes, jamais le ſpectacle ne ſeroit annoncé.

On ſera ſurpris que je ſuppoſe le changement de lieu comme une licence permiſe; mais je fais plus, je nie que ce ſoit une licence pour nous. L'entre-acte, je viens de le dire, eſt comme une abſence & des acteurs & des ſpectateurs. Les ac-

teurs peuvent donc avoir changé de lieu d'un acte à l'autre; & à l'égard des ſpectateurs, ils ſont ſuppoſés n'avoir point de lieu fixe : ils ſont en eſprit où ſe paſſe l'action, & ſi elle change ils changent avec elle.

Ce qui doit être vraiſemblable, c'eſt que l'action ait pû ſe déplacer, & pour cela il faut un intervalle. Ce n'eſt donc jamais d'une ſcène à l'autre, mais ſeulement d'un acte à l'autre que peut s'opérer le changement de lieu.

Je ſais bien que pour le faciliter au milieu d'un acte, on peut rompre l'enchaînement des ſcènes, & laiſſer le théâtre vuide un inſtant; mais cet inſtant ne ſuffit pas à la vraiſemblance : car il faut que le trajet ſoit poſſible dans l'intervalle ſuppoſé. Après tout, ce n'eſt pas trop gêner les Poëtes que d'exiger d'eux, à la rigueur, l'unité de lieu pour chaque acte, & la poſſibilité morale du paſſage d'un lieu à un autre, dans l'eſpace de tems fictif que l'entre-acte eſt cenſé avoir eu. Or la plus longue durée

qu'on lui ſuppoſe eſt celle d'une nuit ; le trajet poſſible dans une nuit eſt donc la plus grande diſtance des lieux qu'il ſoit permis de ſuppoſer dans le paſſage d'un acte à l'autre. Ainſi par degré, la meſure du tems que l'on peut donner aux intervalles de l'action, détermine l'éloignement des lieux où l'on peut tranſporter la ſcène. Une règle plus ſévère priveroit la Tragédie d'un grand nombre de beaux ſujets, ou l'obligeroit à les mutiler. On voit même que les Poëtes qui ont voulu s'aſtraindre à l'unité de lieu rigoureuſe, ont forcé l'action d'une manière plus oppoſée à la vraiſemblance, que ne l'eût été le changement de lieu : car au-moins ce changement ne trouble l'illuſion qu'un inſtant ; au-lieu que ſi l'action ſe paſſe où elle n'a pas dû ſe paſſer, l'idée du lieu & celle de l'action ſe combattent dans les eſprits : or j'ai fait voir que la vraiſemblance ou la vérité relative dépend de l'accord des idées, & que l'illuſion ne peut être où la vraiſemblance n'eſt pas.

La facilité de changer de lieu eſt donc un avantage des intervalles vuides : auſſi ſur le théâtre ancien, le chœur qui rempliſſoit l'intermède rendoit-il la ſcène immuable. Et comment faiſoient les Grecs, me direz-vous ? Ils faiſoient des fautes contre la vraiſemblance. Ils ne changeoient pas de lieu, mais ils réuniſſoient dans un même lieu ce qui devoit ſe paſſer en des lieux différens. La ſcène étoit un endroit public, un eſpace vague, un temple, un veſtibule, une place, un camp, quelquefois même un grand chemin. L'aire du théâtre répondoit en même tems à pluſieurs édifices, dont les acteurs ſortoient pour dire au peuple, quelquefois, ce qu'ils auroient dû rougir de s'avouer à eux-mêmes.

Eſt-il étonnant qu'Ariſtote & Horace ayent fait aſſez peu de cas de cette eſpèce d'unité de lieu, pour ne pas daigner l'ériger en règle ?

Si donc nous avons perdu quelque choſe à la ſuppreſſion des chœurs, c'eſt

du-moins y avoir gagné beaucoup que d'avoir acquis, par le vuide des entre-actes, la liberté du changement de lieu.

Mais comment le ſpectateur, ſans changer de place, croira-t-il avoir changé de lieu? Comment? Par la même illuſion qui d'abord l'a rendu préſent à ce qui ſe paſſoit dans Rome ou dans Athènes. Au ſpectacle on fait toûjours abſtraction du lieu phyſique où l'on eſt. Le ſpectateur n'eſt cenſé préſent à l'action qu'en idée. Ce principe eſt même ſi univerſellement reconnu, qu'on regarde comme une licence choquante de faire adreſſer la parole au ſpectateur. Or s'il étoit cenſé préſent, il ſeroit auſſi ſuppoſé viſible; & non-ſeulement il ſeroit naturel que l'acteur s'adreſsât à lui quelquefois, mais il ſeroit abſurde qu'il agît & parlât devant lui comme s'il n'y étoit pas. Il eſt donc ſuppoſé que l'action n'a pour témoins que les acteurs eux-mêmes. Ainſi, le reproche que nous fait Dacier porte à faux, quand il dit que « les actions » de nos Tragédies ne ſont preſque plus

» des actions viſibles; qu'elles ſe paſſent » la plûpart dans des chambres & des ca- » binets; que les ſpectateurs n'y doivent » pas plus entrer que le cœur ; & qu'il n'eſt » pas naturel que les Bourgeois de Paris » voyent ce qui ſe paſſe dans les cabinets » des Princes ». Il trouvoit ſans doute plus naturel que les Bourgeois d'Athènes viſſent du théâtre de Bacchus ce qui ſe paſſoit ſous les murs de Troïe? Comment Dacier n'a-t-il pas compris que quel que ſoit le lieu de la ſcène, un palais, un temple, une place publique, ſi le ſpectateur étoit cenſé y être & voir les acteurs, les acteurs ſeroient cenſés le voir? Nous ne ſommes, je le répete, préſens à l'action qu'en idée; & comme il n'en coûte rien de ſe tranſporter de Paris au Capitole dès le premier acte, il en coûte encore moins dans l'intervalle du premier au ſecond, de paſſer du Capitole dans la maiſon de Brutus.

Le plus grand avantage du changement de lieu, eſt celui de rendre viſibles des

tableaux, des ſituations pathétiques, qui ſans cela n'auroient pu ſe retracer qu'en récit. Peut-être à la fin de ce volume trouverai-je place pour quelques réflexions ſur le concours du décorateur & de l'acteur avec le Poëte ; en attendant j'établis en principe, que tout ce qui contribue à donner à l'action plus de force & de vérité, doit être mis en uſage. Or avec les reſtrictions convenables, le tableau qui met ſous les yeux une ſituation terrible ou touchante, eſt préférable au récit qui ne nous le peint qu'en idée. Mais il faut bien ſe ſouvenir que ces tableaux ne ſont faits que pour donner lieu au développement des paſſions ; que s'ils ſont trop accumulés, en ſe ſuccèdant ils s'effacent l'un l'autre ; que l'émotion qu'ils nous cauſent ne ſe nourrit que des ſentimens qu'ils font naître dans l'ame même des acteurs ; & qu'interrompre cette émotion avant qu'elle ait pû ſe répandre, c'eſt faire au cœur la même violence qu'on fait à l'oreille, lorſqu'on éteint mal à propos le ſon

d'un corps harmonieux. Une Tragédie compoſée de ces mouvemens bruſques, ſans ſuite & ſans gradations, eſt un aſſemblage de germes dont aucun n'a le tems d'éclorre. L'invention des tableaux eſt donc une partie eſſentielle du génie du Poëte ; mais ce n'eſt ni la ſeule, ni la plus importante. La Tragédie eſt la peinture du jeu des paſſions, & non pas du jeu des haſards. Il faut donner aux cauſes qui produiſent les incidens à peu près e même tems qu'elles y employent dans la Nature, & aux effets qu'ils produiſent eux-mêmes, le tems de ſe développer.

On vient de voir en quoi la conſtitution de la Tragédie moderne differe de celle de la Tragédie ancienne, ſoit pour la fable, ſoit pour les mœurs, ſoit pour la repréſentation théâtrale. Si mon Ouvrage n'étoit qu'un Traité de l'Art dramatique, j'épargnerois aux jeunes Poëtes le ſoin de tirer de ces différences les inductions qu'elles préſentent ; mais l'étendue de l'objet que j'embraſſe m'empêche de donner

à chaque partie tous les développemens qu'elle exigeroit. Du-reſte, ſi mes principes ſont bien établis, les conſéquences en découleront d'elles-mêmes. Sans revenir ſur l'art de combiner & de mettre en jeu les caractères, d'enchaîner les évènemens, de préparer les ſituations, de graduer le pathétique, de donner en un mot à l'action toute la vraiſemblance & tout l'intérêt qu'elle peut avoir, je terminerai donc ce chapitre par quelques réflexions ſur le dénouement de la Tragédie.

Tantôt l'évènement qui doit dénouer l'intrigue ſemble la renouer lui-même, *voyez Alzire;* tantôt il vient tout-à-coup renverſer la ſituation des perſonnages, & rompre à-la-fois tous les nœuds de l'action, *voyez Mithridate.* Cet évènement s'annonce quelquefois comme le terme du malheur, & il en devient le comble, *voyez Inès;* quelquefois il ſemble en être le comble, & il en devient le terme, *voyez Iphigénie en Aulide.* Le dénouement le plus parfait, eſt celui où l'action ſe décide par

une révolution ſoudaine, qui porte le perſonnage intéreſſant d'une extrémité de fortune à l'autre : tel eſt celui de Rodogune.

Que la révolution déciſive ſoit heureuſe ou malheureuſe, elle ne doit jamais être prévûe par l'acteur intéreſſé ; & lors même qu'il touche à ſa perte, ſa ſituation n'eſt jamais ſi touchante que lorſqu'il a le bandeau ſur les yeux.

Mais faut-il que la révolution ſoit inattendue pour le ſpectateur ? Non pas ſi elle eſt funeſte ; car en la prévoyant on frémit d'avance, & la terreur mène à la pitié. On voit dès l'expoſition d'Œdipe, que ce malheureux Prince va ſe convaincre d'inceſte & de parricide, éclairer l'abîme où il eſt tombé, & finir par être en horreur à la nature & à lui-même ; & à chaque nouvelle clarté qui lui vient, la rerreur & la pitié redoublent. Il n'eſt donc pas toûjours vrai, comme le croyoit Ariſtote, que la terreur & la pitié naiſſent de la ſurpriſe ; puiſque la prévoyance en eſt

ſouvent la cauſe, comme on va le ſentir encore mieux.

C'eſt lorſque le dénouement eſt heureux, qu'il ne doit être pour le ſpectateur que dans l'ordre des poſſibles, & des poſſibles éloignés, dont les moyens ſont inconnus : car le perſonnage en péril ceſſe d'être à plaindre dès qu'on prévoit ſa délivrance. Mais ne la prévoit-on pas (direz-vous) quand on a lû la Tragédie, ou qu'on l'a vû jouer une fois ? Le ſoin qu'a pris le Poëte de cacher un dénouement heureux eſt donc alors inutile. Non, ſi ſon intrigue eſt bien tiſſue. Quelque prévenu que l'on ſoit de la manière dont tout va ſe réſoudre, la marche de l'action en écarte la réminiſcence : l'impreſſion de ce que l'on voit empêche de réfléchir à ce que l'on ſait ; & c'eſt par ce preſtige que les ſpectateurs qui ſe laiſſent toucher, pleurent vingt fois au même ſpectacle, plaiſir que ne goûtent jamais les vains raiſonneurs & les froids critiques.

Ceux-ci,

Ceux-ci portent à nos ſpectacles deux principes oppoſés, le ſentiment qui veut être ému, & l'eſprit qui ne veut pas qu'on le trompe. La prétention à juger de tout fait que l'on ne jouit de rien : on veut en même tems prévoir les ſituations, & en être ſurpris, combiner avec l'Auteur, & s'attendrir avec le peuple, être dans l'illuſion & n'y être pas. Les nouveautés ſurtout ont ce deſavantage, qu'on y va moins en ſpectateur qu'en critique : là chacun des connoiſſeurs eſt comme double, & ſon cœur a dans ſon eſprit un incommode & fâcheux voiſin. Ainſi le Poëte, qui ne devroit avoir que l'imagination à ſéduire, a de plus la réflexion à combattre & à repouſſer. C'eſt un malheur pour le public lui-même ; mais de ſon côté il eſt ſans remède : ce n'eſt que du côté du Poëte qu'il eſt poſſible d'y remédier, & j'en ai déjà indiqué les moyens.

Le premier & le plus facile, eſt de rendre par un dénouement funeſte le pathétique de l'évènement indépendant de la

ſurpriſe : le ſecond, de faire naître le dénouement, s'il eſt heureux, du fond des caractères paſſionnés, & par-là ſuſceptibles des mouvemens contraires.

Dans le premier cas, ce qui doit arriver étant en évidence, & l'intérêt n'ayant plus l'inquiétude pour aliment, le Poëte n'a plus à craindre la prévoyance du ſpectateur. Mais comme le pathétique dépend abſolument de l'impreſſion réfléchie, qui de l'ame de l'acteur intéreſſant ſe communique à la nôtre ; ſi l'impreſſion n'étoit pas violente, le contre-coup ſeroit foible & léger. Pourquoi la mort de Zopire, celle de Sémiramis, celle de Zaïre, celle d'Inès eſt-elle pour nous ſi douloureuſe? Parce qu'elle eſt douloureuſe à l'excès pour les auteurs dont nous prenons la place. Pourquoi le dénouement de Britannicus eſt-il ſi froid, tout funeſte qu'il eſt? parce qu'il n'excite ni dans l'ame de Néron, ni dans celle de Burrhus, ni dans celle d'Agrippine une aſſez forte émotion. Junie demande vengeance au peuple &

ſe retire parmi les Veſtales: ſa douleur n'a rien de touchant. Mais Sémiramis égorgée tend les bras à ſon meurtrier, & ſon meurtrier eſt ſon fils; mais Zopire ſe traîne vers ſes enfans qui viennent de l'aſſaſſiner, & leur apprend qu'ils ont plongé le poignard dans le ſein de leur pere; mais Oroſmane en retirant ſa main ſanglante du ſein de Zaïre, apprend qu'elle étoit innocente & qu'elle n'a jamais aimé que lui; mais Inès entourée de ſes enfans, ſent les atteintes du poiſon mortel, & Pèdre, au moment qu'il ſe croit le plus heureux des époux & des peres, trouve ſa femme qu'il adore, empoiſonnée & rendant les derniers ſoupirs. Voilà de ces évènemens, qui pour déchirer l'ame des ſpectateurs n'ont pas beſoin de la ſurpriſe, & qui ſont même d'autant plus pathétiques qu'ils ſont annoncés & prévûs. Auſſi les Anciens, lorſqu'ils préparoient une cataſtrophe funeſte, ne prenoient-ils aucun ſoin de la cacher au ſpectateur, & c'eſt pour ce genre de Tra-

gédie un avantage que je n'ai pas voulu diſſimuler.

Si au contraire le Pöëte médite un dénouement heureux, il faut abſolument qu'il le cache, & le plus sûr moyen eſt de le faire naître du tumulte & du choc des paſſions. Leurs mouvemens orageux & divers trompent à chaque inſtant la prévoyance du ſpectateur, & le laiſſent juſqu'à la fin dans le doute & dans l'inquiétude. Le ſort des perſonnages intéreſſans eſt comme un vaiſſeau battu par la tempête: fera-t-il naufrage, ou gagnera-t-il le port? C'eſt ce qu'on tâche en vain de prévoir.

« Par les mœurs (dit Ariſtote) on pré-» voit la réſolution, la conduite de tel ou » de tel perſonnage». Oui par les mœurs habituelles d'une ame qui ſe poſſede & ſe maîtriſe; & voilà celles qu'on doit éviter, ſi l'on veut cacher un dénouement qui naiſſe du fond des caractères. Ne faut-il donc employer alors que des perſonnages ſans mœurs, ou dont les mœurs ſoient in-

déciſes ? Non ; mais il faut que l'évènement dépende de la réſolution d'une ame agitée par des forces qui ſe combattent, comme le devoir & le penchant, ou deux paſſions oppoſées. Quoi de plus décidé que le caractère de Cléopâtre ; & quoi de moins décidé que le parti qu'elle prendra, quand Rodogune propoſe l'eſſai de la coupe ? Quoi de plus ſurprenant, & néanmoins quoi de plus vraiſemblable que de la voir ſe réſoudre à boire la première pour y engager par ſon exemple Rodogune & Antiochus ? Voilà ce qui s'appelle un coup de génie. Il ſeroit injuſte, je le ſais, d'en exiger de pareils ; mais toutes les fois qu'on aura pour moyen le contraſte des paſſions, il ſera facile de tromper l'attente des ſpectateurs ſans s'éloigner de la vraiſemblance, & de rendre l'évènement à la fois douteux & poſſible.

Pour cacher un dénouement heureux, les Anciens, au défaut des paſſions, n'avoient guère que la reconoiſſance, & tout l'intérêt portoit alors ſur l'incertitude

où l'on étoit ſi les acteurs intéreſſans ſe reconnoîtroient à propos : tel eſt l'intérêt de l'Iphigénie en Tauride. C'eſt un excellent moyen pour produire la révolution ; mais, comme l'obſerve Corneille, il n'a point la chaleur féconde des mouvemens paſſionnés.

Quelquefois on employe à produire la révolution un caractère équivoque & diſſimulé, qui ſe préſente tour-à-tour ſous deux faces, & laiſſe le ſpectateur incertain de la réſolution qu'il prendra. Le chef-d'œuvre de l'art en ce genre eſt le complot d'Exupère, moyen viſiblement caché du dénouement d'Héraclius.

La reſſource la plus commune & la plus facile eſt celle d'un incident nouveau ; mais cet incident ne produit ſon effet, qu'autant que ce qui le précède le prépare ſans l'annoncer.

J'en ai dit aſſez pour faire voir que le choix que nous laiſſe Ariſtote d'amener la péripétie, ou néceſſairement, ou vraiſemblablement, n'eſt rien moins qu'indiffé-

rent & libre. Un dénouement qui n'eſt que vraiſemblable, n'en exclut aucun de poſſible, il laiſſe tout craindre & tout eſpérer. Un dénouement néceſſaire n'en peut laiſſer attendre aucun autre ; & l'on ne doit pas ſuppoſer que lorſque l'effet tient de ſi près à la cauſe, le lien qui les unit échappe aux yeux des ſpectateurs. Si donc le dénouement eſt malheureux, comme il eſt bon qu'il ſoit prévû, rien n'empêche qu'il ſoit néceſſaire ; mais s'il doit être heureux, il doit être caché, & par conſéquent n'être que vraiſemblable.

La même raiſon permet de prolonger un dénouement funeſte, & oblige à preſſer un dénouement heureux. L'un peut très-bien occuper un acte ſans que l'action languiſſe. Il y a même dans le théâtre Grec telle Tragédie dont tout le nœud eſt dans l'avant-ſcène, & dont toute l'action n'eſt qu'un dénouement prolongé : tel eſt cet Œdipe qu'on nous donne pour un chef-d'œuvre de l'art.

Mais ſi l'autre, j'entends le dénouement heureux, eſt pris de plus loin que d'une ou deux ſcènes rapides, l'action dénouée lentement & fil-à-fil, s'affoiblit & tombe en langueur. La révolution ne doit s'annoncer qu'au moment qu'elle arrive, encore faut-il que la promptitude des évènemens ne nuiſe pas à leur vraiſemblance, ni leur vraiſemblance à leur incertitude, conditions faciles à remplir ſéparément, mais difficiles à concilier.

On écriroit des volumes ſur l'art de la Tragédie, ſans épuiſer un ſujet ſi fécond; mais la Nature & le théâtre ſont pour l'homme de génie deux livres qui les contiennent tous. C'eſt à ces études que je le renvoye. Mon deſſein n'a été que d'éclaircir & de fixer, s'il étoit poſſible, les premières notions de l'Art, pour épargner aux jeunes Poëtes de vains préjugés, de faux ſcrupules, & la perte d'un tems précieux.

CHAPITRE XIII.

De l'Épopée.

ON vient de voir que la Tragédie, en imitant une action grave, intéreſſante & mémorable, employe à nous la retracer, non-ſeulement le diſcours, ſigne intellectuel & factice de nos idées; mais la reſſemblance même, ſigne naturel & phyſique des choſes. Pour ſuppléer à l'évidence du ſpectacle, l'Épopée n'a que le récit, au moyen duquel il faut qu'elle donne à ſon imitation toutes les apparences de la réalité.

L'Épopée eſt donc une Tragédie dont l'action ſe paſſe dans l'imagination du lecteur. Ainſi, tout ce qui dans la Tragédie eſt préſent aux yeux, doit être préſent à l'eſprit dans l'Épopée. Le Poëte eſt lui-même le décorateur & le machiniſte; & non-ſeulement il doit retracer dans ſes vers le lieu de la ſcène, mais le tableau, le mouvement, la pantomime de l'action, en un mot tout ce qui tomberoit ſous

les ſens ſi le Poëme étoit dramatique.

Il y a ſans doute, pour cette imitation en récit, du deſavantage du côté de la chaleur & de la vérité; mais il y a de l'avantage du côté de la grandeur & de la magnificence du ſpectacle, du côté de l'étendue & de la durée de l'action, du côté de l'abondance & de la variété des incidens & des peintures.

Dans la Tragédie, le lieu phyſique du ſpectacle oppoſe ſes limites à l'eſſor de l'imagination, elle y eſt comme empriſonnée; dans le Poëme épique, la penſée du lecteur s'étend au gré du génie du Poëte, & embraſſe tout ce qu'il peint. Mille tableaux qui ſe ſuccedent dans les deſcriptions de Virgile, ſe ſuccedent auſſi dans ma penſée, & en les liſant je les vois.

Le Poëme épique, à cet égard, eſt le deſeſpoir du Poëte tragique. Combien celui-ci ne ſe trouve-t-il pas reſſerré ſur le théâtre même le plus vaſte, lorſqu'il ſe compare à ſon rival, qui n'a d'autres bornes que celles de la Nature, qu'il franchit même quand il lui plait.

Uu autre avantage de l'Épopée ſur la Tragédie, c'eſt l'eſpace de tems fictif qu'elle peut donner à ſon action. Dans un ſpectacle qui ne doit durer que deux ou trois heures, dans une action, dont la chaleur doit ſans ceſſe aller en croiſſant, parce qu'elle a pour mobiles des paſſions ſans relâche, & pour objet une émotion qu'il ne faut pas laiſſer languir; le tems fictif ne peut guère s'étendre avec vraiſemblance au-delà d'une révolution du ſoleil. Mais le tems de l'Épopée n'a de bornes que celles de ſon action, naturellement plus ou moins rapide, ſelon que le mouvement qui l'anime eſt plus violent ou plus doux. Voilà donc le génie du Poëte épique en liberté, ſoit pour le tems, ſoit pour les lieux, tandis que celui du Poëte tragique eſt à la gêne.

Celui-ci eſt encore à l'étroit du côté des moyens, & bien plus ſur notre théâtre que ſur le théâtre d'Athènes. Je ne parle pas ſeulement du deſavantage du lieu, mais de la loi qui aſtraint le Poëte à tirer

tous les incidens du fond même du ſujet, ſans le concours ni l'entremiſe d'aucune puiſſance étrangère; au-lieu que ſi l'importance de l'action du Poëme épique le permet, on eſt libre d'y faire intervenir le ciel, l'enfer, la nature entière. Euripide & Sophocle introduiſoient les dieux ſur la ſcène tragique, ou les faiſoient agir du dehors toutes les fois qu'ils en avoient beſoin, ſoit pour le nœud, ſoit pour le dénouement; mais ſur la ſcène Françoiſe, la Nature livrée à elle-même, eſt réduite à produire elle ſeule tous les incidens de l'action.

Il y a même une infinité de moyens naturels qui ſont interdits à la Tragédie, ou par les limites du tems, ou par celles de l'eſpace. Si elle les employe, c'eſt dans l'avant-ſcène, encore eſt-elle obligée de les indiquer en peu de mots; ſans même avoir le tems de peindre ce que les faits ont de plus touchant; au-lieu que tout ce qui peut ajoûter à la grandeur, à l'intérêt, au charme de l'illuſion, trouve place dans l'Épopée.

La Tragédie eſt obligée de commencer dans le fort de l'action, & aſſez près du dénouement pour laiſſer dans l'avant-ſcène tout ce qui ſuppoſe de longs intervalles; ſon mouvement accéléré d'acte en acte eſt ſi continu, ſi rapide, l'inquiétude qu'elle répand eſt ſi vive, & l'intérêt de la crainte & de la pitié ſi preſſant, que ce qu'on appelle épiſodes, c'eſt-à-dire, les circonſtances & les moyens de l'action, s'y réduiſent preſqu'à l'étroit beſoin ſans rien donner à l'agrément; au-lieu que dans l'Épopée la chaîne de l'action étant plus longue & le deſſein plus étendu, les incidens, que je regarde comme la trame du tiſſu de la fable peuvent l'orner & l'enrichir de mille couleurs différentes. Faut-il, pour me faire entendre, une image plus ſenſible encore? La Tragédie eſt un torrent qui briſe ou franchit les obſtacles; l'Épopée eſt un fleuve majeſtueux qui ſuit ſa pente, mais dont la courſe vagabonde ſe prolonge par mille détours. On voit donc que la Tragédie l'emporte ſur l'Épo-

pée par la rapidité, la chaleur, le pathétique de l'action; mais que l'Épopée l'emporte ſur la Tragédie, par la variété, la richeſſe, la grandeur & la majeſté.

» J'y vois auſſi (me direz-vous) que tel » ſujet qui convient à la Tragédie ne con- » vient pas à l'Épopée: ſoit parce que l'ac- » tion en eſt trop eſſentiellement rapide & » preſſante pour ſouffrir de longs épiſodes, » ſoit parce qu'elle n'eſt pas aſſez féconde » en tableaux variés & frappans pour ſup- » pléer à l'évidence de la repréſentation » théâtrale ». Je l'avoue; mais ce que j'entends, c'eſt que tout ſujet qui convient à l'Épopée doit convenir à la Tragédie, c'eſt-à-dire, être capable d'exciter en nous l'inquiétude, la terreur & la pitié: car s'il n'étoit pas aſſez intéreſſant pour la ſcène, il le ſeroit bien moins encore pour le récit, qui n'eſt jamais auſſi animé. C'eſt dans ce ſens-là qu'Ariſtote a dit, que le fond des deux Poëmes étoit le même. « Il faut (dit-il en parlant de l'Épopée) » en dreſſer la fable de manière qu'elle

» ſoit dramatique, & qu'elle renferme une » ſeule action qui ſoit entière, parfaite & » achevée. Il y a (dit-il encore) autant de » ſortes d'Épopées qu'il y a d'eſpèces de » Tragédies; car l'Épopée doit être ſim- » ple ou implexe, morale ou pathétique ». Il ajoûte que « l'Épopée a les mêmes par- » ties que la Tragédie, car elle a ſes péri- » péties, ſes reconnoiſſances, ſes paſ- » ſions », d'où il conclut que « l'Épopée » ne differe de la Tragèdie que par ſon » étendue & par la forme de ſes vers (*a*).

En effet, l'on peut voir dans ſa Poëtique, d'un côté le ſujet de l'Odiſſée dénué de ſes épiſodes, & tel qu'Homère l'eût conçu s'il eût voulu le mettre au théâtre; de l'autre, celui d'Iphigénie en Tauride avant d'être accommodé au théâtre, & tel qu'il dépendoit d'Euripide d'en faire un Poëme épique ou un Poëme dramatique à ſon choix. En ſuivant ſon idée, pour la déve-

(*a*) Le vers Iambe étoit affecté à la Tragédie, & l'Hexamètre à l'Épopée.

lopper, eſſayons de diſpoſer le ſujet d'Iphigénie, comme Euripide l'eût diſpoſé lui-même, s'il en eût voulu faire un Poëme en récit.

Oreſte couvert du ſang de ſa mere, & pourſuivi par les Euménides, cherche un refuge dans le temple d'Apollon, de ce dieu qui l'a pouſſé au crime. Il embraſſe ſon autel, l'implore, lui offre un ſacrifice; & l'Oracle interrogé lui ordonne pour expiation, d'aller enlever la ſtatue de Diane profanée dans la Tauride.

Oreſte prend congé d'Électre. Il ne veut pas que Pilade le ſuive; Pilade ne veut point l'abandonner: ce jeune Prince quitte un pere accablé de vieilleſſe, dont il eſt l'appui, une mere tendre dont il fait les délices, & qui tous deux l'encouragent, en le baignant de larmes, à ſuivre un ami malheureux. Oreſte préſent à leurs adieux, ſe ſent déchirer le cœur aux noms de fils, de pere & de mere.

Il s'embarque avec ſon ami; & ſi le petit voyage d'Uliſſe & d'Ænée eſt traverſé

verſé par tant d'obſtacles, quelles reſſources n'a pas ici le Poëte pour varier celui d'Oreſte? Qu'on s'imagine ſeulement qu'il parcourt la mer Égée, où ſon pere & tous les héros de la Grèce ont été ſi long-tems le jouet des ondes; qu'il la parcourt à la vûe de Scyros, où l'on avoit caché le jeune Achille; à la vûe de Lemnos, où Philoctete avoit été abandonné; à la vûe de Lesbos, où les Grecs avoient commencé de ſignaler leur vengeance; à la vûe du rivage de Troïe dont la cendre fume encore; qu'il a l'Héleſpont, la Propontide, & l'Euxin à traverſer pour arriver dans la Tauride. Quelle carrière pour le génie du Poëte!

Aux incidens naturels qui peuvent retarder tour-à-tour & favoriſer l'entrepriſe d'Oreſte, ajoûtez la haine des dieux ennemis du ſang d'Agamemnon, la faveur des dieux qui le protègent, les furies attachées aux pas d'Oreſte, & qui viennent l'agiter toutes les fois qu'il veut s'oublier dans les plaiſirs ou dans le repos. Tous

ces agens ſurnaturels vont mêler à l'action du Poëme un merveilleux déjà fondé ſur la vérité relative, & adopté par l'opinion.

Cependant, Thoas épouvanté par la voix des dieux, qui lui préſage qu'un étranger lui arrachera le ſceptre & la vie, Thoas ordonne que tous ceux que leur mauvais ſort, ou leur mauvais deſſein amenera dans la Tauride, ſoient immolés ſur l'autel de Diane. Iphigénie en eſt la Prêtreſſe; elle a horreur de ces ſacrifices; & après avoir employé tout ce que l'humanité a de plus tendre & la religion de plus touchant, pour fléchir l'ame du tyran: « Non (lui dit-elle) Diane n'eſt point une » divinité ſanguinaire; & qui le ſait mieux » que moi»? Alors elle lui raconte comment, deſtinée elle-même à être immolée ſur ſon autel, elle a été enlevée par cette divinité bienfaiſante. « Jugez (conclud » Iphigénie) ſi Diane ſe plairoit à voir » couler un ſang qu'elle ne demande pas, » puiſqu'elle n'a pû voir répandre le ſang

» qu'elle avoit demandé par la voix même » des Oracles ». Le tyran perſiſte. Oreſte & Pilade abordent dans ſes états ; ils ſont arrêtés, conduits à l'autel ; & le Poëme eſt terminé par la Tragédie d'Euripide, dont je n'ai fait juſqu'ici que développer l'avant-ſcène. On voit par cet exemple, que l'action de l'Épopée n'eſt que l'action de la Tragédie plus étendue & priſe de plus loin.

L'action de la Tragédie doit être pathétique ; celle de l'Épopée doit l'être auſſi & dans le même ſens, c'eſt-à-dire, capables d'inſpirer la terreur & la compaſſion. Le Taſſe ne penſoit pas de même. *Il Poëma heroïco* (dit-il) *e una imitatione de attione illuſtre, grande & perfetta, fatta narrando con altiſſimo verſo, affine di mover gli animi con la maraviglia, e di giovar dilettando.* Il regarde le merveilleux comme la ſource du pathétique de l'Épopée ; & laiſſant à la Tragédie la terreur & la pitié, il réduit le Poëme héroïque à l'admiration, le plus froid des ſentimens de l'ame. S'il eût mis

ſa théorie en pratique, ſon Poëme n'auroit pas tant de charmes. Quelqu'admiration qu'inſpire l'héroïſme, quelque ſurpriſe que nous cauſe le merveilleux répandu dans les Fables d'Homère, de Virgile, & du Taſſe lui-même, l'intérêt en ſeroit bien foible ſans les épiſodes terribles & touchans qui le raniment par intervalle; & les Poëtes l'ont ſi bien ſenti, qu'ils ont eû recours à chaque inſtant à quelque nouvelle ſcène tragique. Retranchez de l'Iliade les adieux d'Andromaque & d'Hector, la douleur d'Achille ſur la mort de Patrocle, & ſon entrevûe avec le vieux Priam; retranchez de l'Ænéide les épiſodes de Laocoon & de ſes enfans, de Didon, de Marcellus, d'Euriale, & de Pallas; retranchez de la Jéruſalem la mort de Dudon, celle de Clorinde, l'amour & la douleur d'Armide, & voyez ce que devient l'intérêt de l'action principale, réduite à l'admiration que peut cauſer le merveilleux des faits ou la beauté des caractères. Je l'ai déjà dit, on ſe laſſe bientôt

d'admirer des héros que l'on ne plaint pas ; on ne ſe laſſe jamais de plaindre des héros qu'on admire & qu'on aime. L'aliment de l'intérêt, ſoit épique, ſoit dramatique, eſt donc la crainte & la pitié. Il eſt vrai que la beauté des caractères y contribue, mais elle n'y ſuffit pas. *Concorre la miſeria delle attioni inſieme con la bonta di coſtumi.* Caſtelvetr.

La règle la plus sûre dans le choix du ſujet de l'Épopée eſt donc de le ſuppoſer au théâtre, & de voir l'effet qu'il y produiroit. S'il eſt vraiment tragique & théâtral, ſon intérêt ſe répandra ſur les épiſodes ; au-lieu que s'il n'avoit rien de pathétique par lui-même, en vain les épiſodes ſeroient intéreſſans, chacun d'eux ne communiqueroit à l'action qu'une chaleur accidentelle, qui s'éteindroit à chaque inſtant, & qu'on ſeroit obligé de ranimer ſans ceſſe par quelque épiſode nouveau.

C'eſt, direz vous, donner à l'Épopée des bornes trop étroites que de la réduire aux ſujets tragiques. Mais l'on peut ſe ſouvenir que ſans compter la Tragédie Grec-

que, celle, dis-je, où tout ſe conduit par la fatalité ; j'en ai diſtingué trois genres, dans leſquels ſont compris, je crois, tous les intérêts du cœur humain. Si ce n'eſt pas l'homme en proie à ſes paſſions, ce ſera l'innocence ou la vertu éprouvée par le malheur, ou pourſuivie par le crime ; ce ſera la bonté mêlée de foibleſſe, entourée des piéges du plaiſir & du vice, & obligée d'immoler ſans ceſſe de doux penchant à de triſtes devoirs. Or il y a peu de ſujets intéreſſans qui ne reviennent à l'une de ces trois ſituations, ou mieux encore à quelqu'une de celles qui réſultent de leur mélange.

Il eſt vrai cependant que l'action de l'Épopée n'eſt pas ſuſceptible de la même chaleur, de la même rapidité que l'action de la Tragédie. Par exemple, les ſujets de Mérope & de Sémiramis ne ſouffriroient pas aſſez de relâche, pour donner au Poëte le tems de peindre & de décorer. Mais je me propoſe de faire ſentir cette différence en parlant des mœurs.

L'action de la Tragédie doit être importante & mémorable ; de même & plus essentiellement encore celle de l'Épopée. Or cette importance consiste dans la grandeur des motifs, & dans l'utilité de l'exemple.

Un Poëte qui choisit pour sujet une action dont l'importance n'est fondée que sur des opinions particulières à certains peuples, se condamne par son choix à n'intéresser que ces peuples, & à voir tomber avec leurs opinions toute la grandeur de son sujet. Celui de l'Énéide, tel que Virgile pouvoit le présenter, étoit beau pour tous les hommes ; mais dans le point de vûe sous lequel le Poëte l'a envisagé, il est bien éloigné de cette beauté universelle (*a*) : aussi le sujet de l'Odissée, comme l'a conçu

(*a*) On convient assez unanimement, que l'Énéide n'est que l'éloge allégorique du caractère & du règne d'Auguste ; & il est arrivé au Poëte ce qui arrive le plus souvent aux Peintres, lorsque dans un tableau historique ils veulent placer un portrait : ils sont obligés d'altérer l'expression pour conserver la ressemblance.

Homère (abſtraction faite des détails) eſt-il bien ſupérieur à celui de l'Ænéide. Les devoirs de Roi, de pere & d'époux, appellent Ulyſſe à Itaque; la ſuperſtition ſeule appelle Ænée en Italie. Qu'un héros échappé à la ruine de ſa patrie avec un petit nombre de ſes concitoyens, ſurmonte tous les obſtacles pour aller donner une patrie nouvelle à ſes malheureux compagnons; rien de plus intéreſſant ni de plus noble. Mais que par un caprice du deſtin il lui ſoit ordonné d'aller s'établir dans tel coin de la terre plûtôt que dans tel autre, de trahir une Reine qui s'eſt livrée à lui, & qui l'a comblé de biens, pour aller enlever à un jeune Prince une femme qui lui eſt promiſe; voilà ce qui a pû intéreſſer les dévots de la cour d'Auguſte, & flatter un peuple enivré de ſa fabuleuſe origine, mais ce qui ne peut nous paroître que ridicule ou révoltant. Pour juſtifier Ænée on ne ceſſe de dire qu'il étoit pieux, c'eſt en quoi nous le trouvons puſilanime. La piété envers des dieux injuſtes ne peut

être reçue que comme une fiction puérile, ou comme une vérité mépriſable. Ainſi, ce que l'action de l'Énéide a de grand eſt pris dans la nature; ce qu'elle a de petit eſt pris dans le préjugé.

L'action de l'Épopée doit donc avoir une grandeur & une importance univerſelles, c'eſt-à-dire, indépendantes de tout intérêt, de tout ſyſtème, de tout préjugé national, & fondées ſur les ſentimens & ſur les lumières invariables de la Nature.

On a prétendu que l'Épopée tiroit ſon importance de la qualité des perſonnages: il eſt certain que la querelle d'Agamemnon avec Achille n'auroit rien d'intéreſſant ſi elle ſe paſſoit entre deux ſoldats: pourquoi? Parce que les ſuites n'en ſeroient pas les mêmes. Mais qu'un Plébéïen, comme Marius; qu'un homme privé, comme Cromwell, Fernand Cortès, *&c.* entreprenne, exécute de grandes choſes, ſoit pour le bonheur, ſoit pour le malheur de l'humanité; ſon action aura toute l'importance qu'exige la dignité de l'Épopée.

On veut que l'objet principal ſoit un intérêt public, & il eſt vrai que l'action en a plus d'importance ; mais je ne penſe pas qu'on en doive faire une règle à l'Épopée non plus qu'à la Tragédie. Un fils, dont le pere gémiroit dans les fers, & qui tenteroit, pour le délivrer, tout ce que la nature & la vertu, la valeur & la piété peuvent entreprendre de courageux & de pénible ; ce fils, de quelque condition qu'on le ſupposât, ſeroit un héros digne de l'Épopée, & ſon action mériteroit un Voltaire ou un Fénélon (*a*). On

(*a*) On a diſputé au Télémaque la qualité de Poëme, que perſonne ne diſpute à l'Odiſſée. Il ſeroit pourtant mal-aiſé de faire voir en quoi different eſſentiellement le voyage d'Ulyſſe & celui de ſon fils. Un critique prétend que le Télémaque n'eſt pas un Poëme épique, parce qu'il n'eſt pas l'imitation d'une action. Qu'eſt-ce donc que l'entrepriſe d'un jeune Prince, qui pour délivrer ſa patrie & ſa mere d'une foule de tyrans, cherche ſon pere à travers mille écueils, & ne le retrouve qu'après avoir paſſé par toutes les épreuves de l'une & de l'autre fortune ?

éprouve même qu'un intérêt particulier eſt plus ſenſible qu'un intérêt public, & la raiſon en eſt priſe dans la nature. Cependant, comme le Poëme épique eſt ſur-tout l'école des maîtres du monde, ce ſont les intérêts qu'ils ont en main qu'il doit leur apprendre à reſpecter. Or ces intérêts ne ſont pas ceux de tel ou de tel homme, mais ceux de l'humanité en général, le plus grand & le plus digne objet du plus noble de tous les Poëmes. C'eſt ſur-tout lorſqu'on veut mouvoir la grande machine du merveilleux qu'il faut prendre un intérêt public, vû le préjugé puérile, mais univerſel, qui nous fait croire que les dieux ſe mêlent des grandes choſes, & qu'ils négligent les petites. C'eſt ainſi qu'eſt fondé le merveilleux du Paradis perdu & de l'Iliade. Dans l'un il s'agit de perdre la race humaine, de lui fermer les portes du ciel, & de l'aſſocier au malheur des anges rebelles : dans l'autre il s'agit de décider du ſort de deux nations, dont preſque tous les héros tiennent aux dieux par les liens du ſang.

Mais alors même il faut ſe ſouvenir que l'intérêt commun ne nous attache que par des affections perſonnelles; & dans une action publique, quelqu'importante qu'elle ſoit, il eſt plus avantageux qu'on ne penſe d'introduire quelquefois des épiſodes pris dans la claſſe des hommes obſcurs: leur ſimplicité noblement exprimée a quelque choſe de plus touchant que la dignité des mœurs héroïques. Qu'un héros faſſe de grandes choſes, on s'y attendoit, on n'en eſt point ſurpris. Mais que d'une ame vulgaire naiſſent des ſentimens ſublimes, la nature qui les produit ſeule, s'en applaudit davantage, & l'humanité ſe complaît dans ces exemples qui l'honorent.

Le moment le plus pathétique de la conjuration de Portugal, n'eſt pas celui où tout un peuple, armé dans un inſtant, ſe ſoulève & briſe ſes fers; mais celui où une femme obſcure paroît tout-à-coup, avec ſes deux fils, au milieu de l'aſſemblée des conjurés, tire deux poignards de ſous ſa robbe, les remet à ſes deux enfans,

& leur dit : « Ne me les rapportez que » teints du ſang des Eſpagnols ». Combien de traits plus courageux, plus honorables, plus touchans que ceux que conſacre l'hiſtoire, demeurent plongés dans l'oubli ! & quel tréſor pour la Poëſie ſi elle avoit ſoin de les recueillir ! Un vieillard, par ce zèle de religion qui fait des martyrs à l'erreur comme à la vérité, avoit encouru la peine des galères. (je dis le fait dans ſa ſimplicité) Comme on l'y conduiſoit, ſon fils ſe préſente, & s'adreſſant à celui qui commandoit la chaîne, « Je ſuis (lui dit-il) le fils » de ce vieillard : il eſt foible, infirme, au » bord du tombeau ; je ſuis jeune & je ſuis » robuſte ; je puis ſoutenir des travaux aux- » quels mon pere ſuccomberoit ; je viens » vous conjurer de me prendre à ſa place : » vous le pouvez ſans riſque à la faveur » du nom qui nous eſt commun, & le ſe- » cret vous ſera gardé ». On le refuſe ; il inſiſte, il met tout en uſage ; enfin l'échange eſt accepté. Il délivre ſon pere, il ſe met à ſa place ; & ce vertueux jeune homme eſt

huit ans parmi les forçats, ſans qu'il lui échappe une plainte, juſqu'au moment que le Ciel permet qu'on le découvre & qu'on le délivre (*a*). Suppoſez ſeulement que le Capitaine de la galère, ſon ancien ami, le reconnoiſſe à la chiourme, & voyez quelle ſcène, quel tableau pathétique cette rencontre va vous donner.

Dans un débordement de l'Adige, le pont de Vérone fut emporté, une arcade après l'autre. Il ne reſtoit plus que l'arcade du milieu, ſur laquelle étoit une maiſon, & dans cette maiſon une famille entière. Du rivage on voyoit cette famille éplorée tendre les mains, demander du ſecours. Cependant la force du torrent détruiſoit à vûe d'œil les piliers de l'arcade. Dans ce péril, le Comte Spolverini propoſe une bourſe de cent louis à celui qui aura le courage d'aller ſur un batteau délivrer ces

(*a*) Ce fut M. L. D. de F*** qui fit tomber les fers des mains de ce héros, que j'ai bien de la peine à ne pas nommer.

malheureux. Il y avoit à courir le danger d'être emporté par la rapidité du fleuve, ou de voir, en abordant au-deſſous de la maiſon, crouler ſur ſoi l'arcade ruinée. Le concours du peuple étoit innombrable, & perſonne n'oſoit s'offrir. Dans ce moment paſſe un villageois. On lui dit quelle eſt l'entrepriſe propoſée, & quel ſera le prix du ſuccès. Il monte ſur un batteau, gagne à force de rames le milieu du fleuve, aborde, attend au bas de la pile que toute la famille, pere, mere, enfans, & vieillards, ſe gliſſant le long d'une corde, ſoient deſcendus dans le batteau. « Courage » (dit-il) vous voilà ſauvés ». Il rame, ſurmonte l'effort des eaux, & regagne enfin le rivage.

Le Comte Spolverini veut lui donner la récompenſe promiſe. « Je ne vends point » ma vie (lui dit le villageois); mon tra- » vail ſuffit pour me nourrir, moi, ma » femme & mes enfans; donnez cela à » cette pauvre famille, qui en a beſoin plus » que moi ».

Il ſeroit bien facile, je crois, d'ennoblir de tels incidens ſans en altérer le pathétique ; & un Poëme où l'humanité ſe préſenteroit ſous des formes ſi touchantes, ſe paſſeroit fort bien de ce qu'on appelle le merveilleux.

Indépendamment de ces exemples répandus dans l'Épopée, l'action principale doit ſe terminer à une moralité, dont elle ſoit le développement ; & plus cette vérité morale aura de poids, plus la fable aura d'importance. Mais pour cela il n'eſt pas beſoin que l'exemple, ou la vérité qu'il renferme, ſoit préſentée ſous le voile de l'allégorie, comme l'exige Leboſſu. « Homère » (dit-il) a fait la fable & le deſſein de ſes » Poëmes ſans penſer à ces Princes (Achille » & Ulyſſe) & enſuite il leur a fait l'hon» neur de donner leurs noms aux héros qu'il » avoit feints ». Homère ſeroit, je crois, bien ſurpris d'entendre comme on lui fait compoſer ſes Poëmes. Ariſtote ne le ſeroit pas moins, du ſens qu'on donne à ſes leçons. « La fable (dit ce Philoſophe, eſt la com-

» poſition

» poſition des choſes ». Or deux choſes compoſent la fable (dit Leboſſu); la vérité qui lui ſert de fondement, & la fiction qui déguiſe la vérité, & qui lui donne la forme de fable. Ariſtote n'a jamais penſé à ce déguiſement. Il ne veut pas que la fable enveloppe la vérité, il veut qu'elle l'imite. Ce n'eſt donc pas dans l'allégorie, mais dans l'imitation qu'il en fait conſiſter l'eſſence. Le propre de l'allégorie eſt que l'eſprit y cherche un autre ſens que celui qu'elle préſente. Or dans la querelle d'Achille & d'Agamemnon, le ſens littéral & ſimple nous ſatisfait auſſi pleinement que dans la guerre civile entre Céſar & Pompée. Le ſens moral de l'Odiſſée n'eſt pas plus myſtérieux: il eſt direct, immédiat, auſſi naturel enfin que dans un exemple tiré de l'hiſtoire; & l'abſence d'Ulyſſe, priſe à la lettre, a toute ſa moralité. La peine inutile que Leboſſu s'eſt donnée pour appliquer ſon principe à l'Énéide, auroit dû l'en diſſuader. Qui jamais avant lui s'étoit aviſé de voir dans l'action de ce Poëme « l'avan-

» rage d'un gouvernement doux & modéré » ſur une conduite dure, ſévère, & qui » n'inſpire que la crainte ». Voilà où conduit l'eſprit de ſyſtème. On s'apperçoit que l'on s'égare, mais on ne veut pas reculer.

L'Abbé Terraſſon veut que, ſans avoir égard à la moralité, on prenne pour ſujet de l'Épopée l'exécution d'un grand deſſein, & en conſéquence il condamne le ſujet de l'Iliade, qu'il appelle une inaction. Mais la colère d'Achille ne produit-elle pas ſon effet, & l'effet le plus terrible, par l'inaction même de ce héros? Ce n'eſt pas la colère d'Achille en elle-même, mais la colère d'Achille fatale aux Grecs, qui fait le ſujet de l'Iliade. Si par elle une armée triomphante paſſe tout-à-coup de la gloire de vaincre à la honte de fuir, & de la plus brillante proſpérité à la plus affreuſe déſolation, l'action eſt grande & pathétique.

Le Taſſe prétend qu'Homère a voulu démontrer dans Hector, que c'eſt une choſe très-louable de défendre ſa patrie,

& dans Achille, que la vengeance eſt digne d'une grande ame. *Le quali opinioni eſſendo per ſe probabili non veriſſimili, e per l'artificio d'Homero divennero probabiliſſime e provatiſſime e ſimiliſſime al vero.* Homère n'a penſé à rien de tout cela : car, 1°. il n'a jamais été douteux qu'il fût beau de ſervir ſa patrie, & il n'a jamais été utile de perſuader qu'il fût grand de ſe venger ſoi-même.

Il eſt encore moins raiſonnable de prétendre que l'Iliade ſoit l'éloge d'Achille ; c'eſt vouloir que le Paradis perdu ſoit l'éloge de ſatan. Un Panégyriſte peint les hommes comme ils doivent être ; Homère les peint comme ils étoient. Achille & la plûpart de ſes héros ont plus de vices que de vertus, & l'Iliade eſt plûtôt la ſatyre que l'apologie de la Grèce.

Je ne ſais pas pourquoi l'on cherche dans l'Iliade une autre moralité que celle qui ſe préſente ſi naturellement ; celle que le Poëte annonce en débutant, & qu'il met encore dans la plainte d'Achille à ſa mere

après la mort de ſon ami Patrocle. « Ah, » périſſent dans l'univers les contentions & » les querelles ! puiſſent-elles être bannies » du ſéjour des hommes & de celui des » dieux, avec la colère qui renverſe de » ſon aſſiete l'homme le plus ſage & le » plus modéré, & qui plus douce que le » miel, s'enfle & s'augmente dans le cœur » comme la fumée ! Je viens d'en faire » une cruelle expérience par ce funeſte » emportement où m'a précipité l'injuſtice » d'Agamemnon.

On voit ici bien clairement ce que j'ai dit de la paſſion, que pour avoir ſa moralité elle doit être funeſte à celui qui s'y livre. C'eſt un principe qu'Homère ſeul a connu parmi les Poëtes anciens, & s'il l'a négligé à l'égard d'Agamemnon, il l'a obſervé à l'égard d'Achille.

Lucain eſt ſur-tout recommandable par la hardieſſe avec laquelle il a choiſi & traité ſon ſujet aux yeux des Romains devenus eſclaves, & dans la cour de leur tyran.

Proxima quid ſoboles, aut quid meruere nepotes
In regnum naſci? Pavidè num geſſimus arma?
Teximus an jugulos? Alieni pœna timoris
In noſtra cervice ſedet. . . . . .

Ce génie audacieux avoit ſenti qu'il étoit naturel à tous les hommes d'aimer la liberté, de déteſter qui l'opprime, d'admirer qui la défend : il a écrit pour tous les ſiècles ; & ſans l'éloge de Néron, dont il a ſouillé ſon Poëme, on le croiroit d'un ami de Caton.

Le but de la Henriade eſt le même en un point que celui de la Pharſale ; mais il embraſſe de plus grandes vûes. A l'effroi des guerres civiles, que l'un & l'autre Poëme apprennent à déteſter, ſe joint dans l'exemple de la ligue la juſte horreur du fanatiſme & de la ſuperſtition, ces deux tiſons de la diſcorde, ces deux fléaux de l'humanité.

Ainſi, la grandeur & l'importance de l'action de l'Épopée dépendent de l'importance & de la grandeur de l'exemple qu'elle contient ; exemple d'une paſſion

pernicieuſe à l'humanité, ſujet de l'Iliade : exemple d'une vertu conſtante dans ſes projets, ferme dans les revers, & fidèle à elle même ; ſujet de l'Odiſſée, *&c.* Dans les exemples vertueux, les principes, les moyens, la fin, tout doit être noble & digne ; la vertu n'admet rien de bas. Dans les exemples vicieux, un mélange de force & de foibleſſe, loin de dégrader le tableau, ne fait que le rendre plus naturel & plus frappant. Que d'un intérêt puiſſant naiſſent des diviſions cruelles, on a dû s'y attendre, & l'exemple eſt infructueux ; mais que l'infidélité d'une femme, & l'imprudence d'un jeune inſenſé dépeuplent la Grèce & embraſent la Phrygie, cet incendie allumé par une étincelle inſpire une crainte ſalutaire ; l'exemple inſtruit en étonnant.

Quoique la vertu heureuſe ſoit un exemple encourageant pour les hommes, il ne s'enſuit pas que la vertu infortunée ſoit un exemple dangereux : qu'on la préſente telle qu'elle eſt dans le malheur, ſa ſitua-

tion ne découragera point ceux qui l'aiment. Caton n'étoit pas heureux après la défaite de Pompée; & qui n'envieroit le ſort de Caton tel que nous le peint Sénéque, *inter ruinas publicas ſtantem ?*

Il eſt de toute évidence que l'unité d'action eſt eſſentielle à la Tragédie; que tous les épiſodes, c'eſt-à-dire tous les incidens particuliers, doivent concourir au nœud ou au dénouement de l'action principale, & l'on eſt aſſez d'accord ſur ce point. Mais on a long-tems diſputé, ſur-tout en Italie, ſur l'unité d'action du Poëme héroique. A l'autorité d'Ariſtote & à l'exemple d'Homère on oppoſe le ſuccès de l'Arioſte, qui ayant abandonné cette règle, n'eſt pas moins lû & relû (dit le Taſſe), *Da tutte l'eta, da tutti ſeſſi, noto a tutte le lingue; piace a tutti; tutti il lodanò; vive e ringioveniſce ſempre nella ſua fama, e vola glorioſo per le lingue dè mortali.*

Le Taſſe, après avoir rendu ce beau témoignage à l'Arioſte, ne laiſſe pas de ſe décider pour l'unité d'action. « La fable

» (dit-il) eſt la forme du Poëme: s'il y a » pluſieurs fables, il y aura pluſieurs Poë- » mes; ſi chacun d'eux eſt parfait, leur » aſſemblage ſera immenſe; & ſi chacun » d'eux eſt imparfait, il valoit mieux n'en » faire qu'un qui fût complet & régulier ». Gravina eſt du nombre de ceux qui penſoient que le Poëme épique étoit diſpenſé de l'unité d'action, & la raiſon qu'il en donne ſuffiroit ſeule pour faire ſentir ſon erreur.

J'avouerai, ſi l'on veut, qu'un Poëme qui embraſſe pluſieurs actions ne laiſſe pas d'être un Poëme; mais la queſtion eſt de ſavoir ſi ce Poëme eſt bien compoſé. Or quelques beautés qu'il puiſſe avoir d'ailleurs, quelques ſuccès qu'elles obtiennent, il eſt certain que la duplicité, ou la multiplicité d'action diviſe l'intérêt, & par conſéquent l'affoiblit.

M. de Lamothe prétend que l'unité de perſonnage ſupplée à l'unité d'action, & qu'elle ſuffit à l'Épopée. Diſtinguons pour plus de clarté, dans l'intérêt même de

l'action, l'unité collective & l'unité progressive. L'unité collective consiste à réunir tous les vœux en un point, & à décider dans l'ame du lecteur, ou du spectateur, ce qu'il doit desirer ou craindre. Toutes les fois qu'on nous présente des hommes opposés d'intérêts, dont les succès sont incompatibles, & dont l'un ne peut être heureux que par la perte ou le malheur de l'autre, notre cœur choisit de lui-même & sans le secours de la réflexion, celui dont la bonté ou la vertu est le plus digne de nous attacher, & nous nous mettons à sa place. Dès-lors tout ce qui le touche nous est personnel ; notre ame passe dans la sienne : voilà l'intérêt décidé. Si les deux partis opposés nous présentent des personnages intéressans, & qui balancent notre affection, ou leur bonheur est incompatible, ou il peut se concilier. Dans le premier cas l'intérêt se partage & s'affoiblit dans ses alternatives. Dans le second, notre inclination prend une direction moyenne, & se termine au

point où les deux partis peuvent enfin ſe réunir. Le Poëte doit donc avoir grand ſoin de rendre ce point de réunion ſenſible; c'eſt de-là que dépend la déciſion de nos vœux, & ce qu'on appelle unité d'intérêt. Enfin ſi les partis oppoſés nous ſont odieux ou indifférens l'un & l'autre, nous les livrons à eux-mêmes ſans nous attacher à leur ſort: c'eſt la guerre des vautours; alors il n'y a d'autre intérêt que celui de la curioſité, qui ſe réduit à peu de choſe. Il s'enſuit que dans toute compoſition intéreſſante il doit y avoir au-moins un parti fait pour gagner notre bienveillance; mais qu'il n'y ait dans ce parti qu'une ſeule perſonne, ou qu'il y en ait mille, cela eſt égal; l'unité de vœu fera l'unité d'intérêt.

Il eſt vrai que l'unité de perſonne ſupplée en quelque choſe à l'unité progreſſive de l'intérêt de l'action; mais ſi les accidens réunis ſur le même perſonnage ſont indépendans les uns des autres, l'intérêt de chaque ſituation ceſſe, où elle ſe dénoue: nouvel incident, nouvelle inquié-

tude; nouveau péril, nouvelle crainte; nouveau malheur, nouvelle pitié. D'un Poëme tiſſu d'incidens détachés, l'intérêt peut donc renaître d'inſtans en inſtans; mais alors la crainte, la pitié, l'inquiétude ſe terminent à la ſolution de chacun de ces nœuds; & s'il y a une action principale, elle devient indifférente. Pour réunir les intérêts épiſodiques il faut donc qu'elle en ſoit le centre, c'eſt-à-dire, que l'évènement qui doit la terminer dépende des incidens, & que chacun d'eux faſſe partie ou des moyens, ou des obſtacles.

Le Taſſe a peint l'unité d'action par une grande & belle image. *Mondo tante e ſi diverſe coſe nel ſuo grembo rinchiude; una la forma e l'eſſenza ſua, uno il nodo, dal quale ſono le ſue parti con diſcorde concordia inſieme congiunte e collegate; e non mancando nulla in lui, nulla però vi è che non ſerva alla neceſſità e all'ornamento.* Mais dans cette image on ne voit que ce qui contribue au ſuccès de l'action, l'on n'y voit pas ce qui le retarde & le rend douteux ou pénible: or

l'unité dépend du concours des obſtacles comme de celui des moyens. Du-reſte, l'alternative propoſée par le Taſſe, que toutes les parties du Poëme ſoient, comme dans le méchaniſme du monde, ou de néceſſité, ou de ſimple agrément. Cette alternative donne aux Poëtes une liberté dont ils ont abuſé trop ſouvent. Je ſais qu'on ne doit pas exiger dans le tiſſu de l'Épopée, des liaiſons auſſi étroites, auſſi intimes que dans celui de la Tragédie; mais encore faut-il que les parties faſſent un tout, & que les détails forment un enſemble. L'épiſode d'Armide eſt l'exemple de la liberté légitime dont les Poëtes peuvent uſer. La délivrance des lieux Saints eſt l'action de ce Poëme (*a*), & les charmes

(*a*) Mille obſtacles divers pouvoient s'oppoſer au ſuccès de cette entrepriſe, & le Poëte en avoit le choix; mais comme il étoit libre de préférer tel ou tel épiſode à celui d'Armide, il a eu le même droit de préférer celui d'Armide à tel ou tel autre incident convenable ou propre au ſujet.

d'une enchantereſſe, qui prive l'armée de Godefroi de ſes héros les plus vaillans, concourent à nouer l'action en même tems qu'ils l'embelliſſent; au-lieu que l'épiſode d'Olinde & de Sophronie, quoique touchant en lui-même, eſt hors d'œuvre & ne tient à rien.

Pope compare le Poëme épique à un jardin. « La principale allée eſt grande & » longue, & il y a de petites allées où » l'on va quelquefois ſe délaſſer, qui tendent toutes à la grande ». Si l'on conſidere ainſi l'Épopée, il eſt évident qu'il n'y a plus cette unité d'où dépend l'intérêt: car d'allée en allée le jardin de Pope ſera bien-tôt un labyrinthe; & comme il n'en eſt aucune qu'on ne pût ſupprimer ſans changer la grande, il n'en eſt aucune auſſi qui ne pût mener à de nouvelles routes multipliées à l'infini. J'en reviens donc à l'image du fleuve dont les obſtacles prolongent le cours, mais qui dans ſes détours les plus longs ne ceſſe de ſuivre ſa pente. Il ſe partage en rameaux, forme des îles

qu'il embraſſe, reçoit des torrens, des ruiſſeaux, de nouveaux fleuves dans ſon ſein. Mais ſoit qu'il entre dans l'Océan par une ou pluſieurs embouchures, c'eſt toûjours le même fleuve qui ſuit la même impulſion.

L'analogie de la fable épique avec cette image donnera l'idée de l'unité d'action telle que je la conçois, & telle qu'on en voit peu d'exemples: elle donnera de même l'idée de la variété; car tantôt le fleuve traverſe des cités opulentes; tantôt il arroſe de riches campagnes; tantôt il roule entre des montagnes & à-travers des rochers eſcarpés.

Ainſi l'unité de l'action n'en exclut pas l'étendue. Celle de la Tragédie n'eſt guère qu'un tableau; celle de l'Epopée eſt une ſuite de tableaux qui peuvent aiſément ſe multiplier ſans ſe confondre. Ariſtote veut avec raiſon que la mémoire les embraſſe; & ce n'eſt pas mettre le génie à l'étroit, que de lui permettre de s'étendre auſſi loin que la mémoire. Ceux qui ont voulu preſ-

crire un tems à l'Epopée, n'ont pas fait attention qu'on peut franchir des années en un ſeul vers, & que les événemens de quelques jours peuvent remplir un long Poëme. On a calculé que la durée de l'action de l'Iliade eſt de quarante-ſept jours; celle de l'Odiſſée, de cinquante-huit, ſans compter l'avant-ſcène; & celle de l'Eneïde, de deux ſaiſons, l'été & l'automne. Rien de tout cela ne fait règle. Que l'action dure tant qu'il eſt naturel & vraiſemblable qu'elle a duré; mais que le rapport des faits, des lieux & des tems ait cette juſteſſe préciſe d'où dépend l'air de vérité. Quant au nombre des incidens, on peut les multiplier ſans crainte; ils feront un tout régulier, pourvu qu'ils naiſſent les uns des autres, & qu'ils aboutiſſent au même point. Ainſi quoiqu'Homère, pour éviter la confuſion, n'ait pris pour ſujet de l'Iliade que l'incident de la colère d'Achille, l'enlèvement d'Hélène vengé par la ruine de Troïe n'en ſeroit pas moins une ac-

tion unique, & telle que l'admet l'Epopée dans ſa plus grande ſimplicité.

Une action vaſte a l'avantage de la fécondité, d'où réſulte celui du choix: elle laiſſe à l'homme de goût & de génie la liberté de reculer dans l'enfoncement du tableau ce qui n'a rien d'intéreſſant, & de préſenter ſur les premiers plans les objets capables d'émouvoir l'ame. Si Homère avoit embraſſé dans l'Iliade l'enlevement d'Hélene vengé par la ruine de Troïe, il n'auroit eu ni le loiſir, ni la penſée de décrire des tapis, des caſques, des boucliers, &c. Achille dans la cour de Déidamie, Philoctete à Lemnos, & tant d'autres incidens pleins de nobleſſe & d'intérêt, parties eſſentielles de ſon action, l'auroient ſuffiſamment remplie; peut-être même n'auroit-il pas trouvé place pour ſes dieux, & il y auroit perdu peu de choſe. La ſeconde guerre punique traitée par Silius Italicus, & la guerre civile par Lucain, ſont des ſujets trop vaſtes, dit le Taſſe; ils n'ont

n'ont pas laiſſé place à l'invention. Cela prouveroit tout-au-plus qu'un ſujet vaſte déroberoit quelque choſe à la gloire du Poëte, mais non pas à la bonté du Poëme.

L'action de l'Epopée doit être entiere comme celle de la Tragédie. Le Taſſe remarque avec raiſon que le Poëme du Roland amoureux a ſon commencement, & n'a pas ſa fin; que celui du Roland furieux a ſa fin, & n'a pas ſon commencement: les deux enſemble, dit-il, ſont une action complette. Et il ajoûte « c'eſt un tiſſu du » même fil; mais la ſeconde partie eſt « mieux nouée, mieux colorée que la pre- » mière ».

Je n'ai conſidéré juſqu'ici le ſujet de l'Epopée qu'en lui-même; mais quelle qu'en ſoit la beauté naturelle, ce n'eſt encore qu'un marbre informe que le ciſeau doit animer.

La compoſition de l'Epopée embraſſe trois points principaux: le plan, les caractères & le ſtyle. On diſtingue dans le plan

l'expoſition, le nœud & le dénouement; dans les caractères, les paſſions & la morale; dans le ſtyle, les qualités relatives au ſujet & aux perſonnages.

L'expoſition a trois parties: le début, l'invocation, & l'avant-ſcène.

Le début n'eſt que le titre du Poëme plus développé; il doit être noble & ſimple.

M. Racine le fils définit l'Epopée, une action que raconte une Muſe, une action qui ſe paſſe chez les hommes, mais qui eſt conduite par des êtres ſupér ieurs; & il en conclut que l'invocation eſt eſſentielle à l'Epopée. Mais ſi une action toute naturelle peut être grande & pathétique, féconde en événemens mémorables & en magnifiques tableaux, elle ſera digne de l'Epopée, & le Poëte n'aura pas beſoin qu'une Muſe la lui révele.

Lucain qui ne devoit être que trop inſtruit des malheurs de ſa patrie, au lieu d'invoquer un dieu pour l'inſpirer, ſe tranſporte tout-à-coup au tems où s'alluma la guerre civile. Il frémit, il s'écrie:

« Citoyens, arrêtez : quelle eſt votre fureur ?
» L'habitant ſolitaire eſt errant dans vos villes,
» La main du laboureur manque à vos champs
» ſtériles».

Ce mouvement eſt plein de chaleur ; une invocation eût été froide à ſa place.

Quant aux faits qui n'ont pu venir naturellement à la connoiſſance des hommes, comme le Poëte ſuppoſe qu'ils lui ſont révélés, on a raiſon de vouloir qu'une invocation les précede, non-ſeulement dans le début du Poëme, mais dans le cours du récit, toutes les fois qu'il eſt cenſé avoir beſoin de l'inſpiration. Il ſeroit peu vraiſemblable que Virgile, ſans ſe dire inſpiré, nous fît le détail de ce qui ſe paſſe aux enfers. De même, lorſque les choſes que le Poëte va décrire lui ſemblent au-deſſus de ſes forces, il eſt naturel & décent qu'il invoque un dieu pour le ſoutenir ; & ce mouvement de l'ame, plein de chaleur & d'éloquence, a le double avantage de réveiller l'attention du lecteur, & d'animer le récit du Poëte.

L'avant-ſcène eſt le développement de la ſituation des perſonnages au moment où commence le Poëme, & le tableau des intérêts oppoſés, dont la complication va former le nœud de l'intrigue.

Dans l'avant-ſcène, ou le Poëte ſuit l'ordre des événemens, & la fable ſe nomme ſimple; ou il laiſſe derriere lui une partie de l'action pour ſe replier ſur le paſſé, & la fable ſe nomme implexe. Celle-ci a un grand avantage: non-ſeulement elle anime la narration en introduiſant un perſonnage plus intéreſſé & plus intéreſſant que le Poëte, comme Henri IV. Ulyſſe, Enée, &c. mais encore, en prenant le ſujet par le centre, elle fait refluer ſur l'avant-ſcène l'intérêt de la ſituation préſente des Acteurs, par l'impatience où l'on eſt d'apprendre ce qui les y a conduits.

Toutefois de grands événemens, des tableaux variés, des ſituations pathétiques, ne laiſſent pas de former le tiſſu d'un beau Poëme, quoique préſentés dans leur ordre naturel. Boileau traite de maigres Hiſto-

riens, les Poëtes qui ſuivent l'ordre des tems; mais n'en déplaiſe à Boileau, l'exactitude ou les licences chronologiques ſont très-indifférentes à la beauté de la Poëſie; c'eſt la chaleur de la narration, la force des peintures, l'intérêt de l'intrigue, le contraſte des caractères, le combat des paſſions, la vérité & la nobleſſe des mœurs, qui ſont l'ame de l'Epopée, & qui feront du morceau d'hiſtoire le plus exactement ſuivi, un Poëme épique admirable.

Le nœud de l'intrigue a été juſqu'ici la partie la plus négligée du Poëme épique, tandis que dans la Tragédie elle s'eſt perfectionnée de plus en plus. On a oſé ſe détacher de Sophocle & d'Euripide; mais on a craint d'abandonner les traces d'Homère : Virgile l'a imité, & l'on a imité Virgile: Cependant la règle eſt la même pour l'Epique & pour le Dramatique.

Dans la Tragédie, tout concourt au nœud ou au dénouement; tout devroit donc y concourir dans l'Epopée. Dans la

Tragédie, un incident, une ſituation en produit une autre; dans le Poëme épique, les incidens & les ſituations devroient s'enchaîner de même. Dans la Tragédie, l'intérêt croît d'acte en d'acte, & le péril devient le plus preſſant; le péril & l'intérêt devroient donc avoir les mêmes progrès dans l'Epopée. Enfin le pathétique eſt l'ame de la Tragédie; il devroit donc être l'ame de l'Epopée, & prendre ſa ſource dans les divers caractères & les intérêts oppoſés. Qu'on examine après cela quel eſt le plan des Poëmes anciens. L'Iliade a deux eſpeces de nœuds: la diviſion des dieux, qui eſt froide & choquante; & celle des chefs, qui ne fait qu'une ſituation. La colère d'Achille prolonge ce tiſſu de périls & de combats, qui forment l'action de l'Iliade; mais cette colère toute fatale qu'elle eſt, ne ſe manifeſte que par l'abſence d'Achille, & les paſſions n'agiſſent ſur nous que par leur développement. L'amour & la douleur d'Andromaque ne produiſent qu'un intérêt momentané. Preſque tout le reſte du Poë-

me ſe paſſe en aſſauts & en batailles : tableaux qui ne frappent guère que l'imagination, & dont l'intérêt ne va jamais juſqu'à l'ame.

Le plan de l'Odyſſée & celui de l'Enéide ſont plus variés ; mais comment les ſituations y ſont-elles amenées ? Un coup de vent fait un épiſode ; & les aventures d'Ulyſſe & d'Enée reſſemblent auſſi peu à l'intrigue d'une Tragédie, que les voyages d'Anſon.

Sans diſputer à Homère le titre de génie par excellence, de pere de la Poëſie & des dieux ; ſans examiner s'il ne doit ſes idées qu'à lui ſeul, ou s'il a pu les puiſer dans les Poëtes qui l'avoient précédé ; enfin ſans nous attacher à des perſonnalités inutiles, même à l'egard des vivans, & à plus forte raiſon à l'égard des morts ; attribuons ſi l'on veut tous les défauts d'Homère à ſon ſiècle, & toutes ſes beautés à lui ſeul. Mais après cette diſtinction, partons de ce principe, qu'il n'eſt pas plus raiſonnable de donner pour modèle en

Poëſie le plus ancien Poëme connu, qu'il le ſeroit de donner pour modèle en Horlogerie la premiere machine à rouage & à reſſort, quelque mérite qu'on doive attribuer aux inventeurs de l'une & de l'autre.

Pourquoi donc ne feroit-on pas à l'égard d'Homère, & de Virgile ſon imitateur, ce qu'on a fait à l'égard de Sophocle & d'Euripide? On a diſtingué leurs beautés de leurs défauts; on a pris l'art où ils l'ont laiſſé; on a eſſayé de faire toujours comme ils avoient fait quelquefois; & c'eſt ſur-tout dans la partie de l'intrigue, que Corneille & Racine ſe ſont élevés au-deſſus d'eux. Suppoſons que tout le Poëme de l'Enéide fût tiſſu comme le quatrieme Livre; que les incidens naiſſant les uns des autres, pûſſent produire & entretenir juſqu'à la fin cette variété de ſentimens & d'images, ce mélange d'épique & de dramatique, cette alternative preſſante d'inquiétude & de ſurpriſe, de terreur & de pitié; l'Enéide ne ſeroit-elle pas ſupérieure à ce qu'elle eſt?

L'Epopée, pour remplir l'idée d'Ariſtote, devroit donc être une Tragédie compoſée d'un nombre de ſcènes indéterminé, dont les intervalles ſeroient occupés par le Poëte : tel eſt ce principe dans la ſpéculation; c'eſt au génie ſeul à juger s'il eſt pratiquable.

A l'égard du dénouement, le Taſſe décide qu'il doit être heureux, c'eſt-à-dire, terminer l'action par le triomphe de la vertu, & par le châtiment du crime; en quoi, dit-il, le Poëme épique donne plus de plaiſir que la Tragédie : *Perche l'huomo non e di coſi fiera e ſcelerata natura che riponga il ſuo ſommo piacere nel dolore e nel infelicita di coloro che per qualche errore humano ſono caduti in miſeria.*

Mais dans l'un & l'autre Poëme, c'eſt la nature du ſujet qui décide ſi l'évènement doit être heureux ou malheureux. Il eſt heureux par exemple dans l'Odyſſée, dans l'Enéide, dans la Henriade, dans la Jéruſalem délivrée; il eſt malheureux dans l'Iliade, dans la Pharſale, dans le Paradis

perdu ; & tout cela eſt bien. Du reſte, c'eſt par l'impreſſion de douleur ou de joie que nous fera l'évènement, qu'on peut juger de l'intérêt du Poëme. Lorſqu'on voit les états d'un Prince déſolés en ſon abſence par des tyrans qui s'en ſont emparés ; ſa femme perſécutée pour choiſir entre eux un époux ; ſon fils, dans l'âge le plus tendre, expoſé chaque jour à périr dans les embûches qu'ils lui dreſſent ; ſon pere & ſa mere au bord du tombeau, & demandant au ciel ſon retour ; on eſt ſoi-même impatient de le voir rentrer dans ſes états, en chaſſer les uſurpateurs, & conſoler ſon peuple & ſa famille. Tout ce qui retarde cet évènement nous afflige ; & ſi le péril eſt bien ménagé, il fait trembler juſqu'au moment où la crainte fait place à la joie. Tel ſeroit l'intérêt de l'Odyſſée, ſi ce Poëme avoit été fait dans la force du génie d'Homère. Mais qu'Enée, après avoir quitté Carthage, aborde ou n'aborde pas en Italie, qu'il s'y établiſſe, ou qu'il en ſoit chaſſé, c'eſt de quoi l'on s'inquiette

aſſez peu ce me ſemble ; & ſi nous recueillons les voix, il y en aura beaucoup pour Turnus.

Le Poëte en méditant ſon ſujet, doit donc ſe demander d'abord ſi l'on ſera bien inquiet de l'évènement, bien ſoulagé s'il eſt heureux, bien affligé s'il eſt funeſte; ce preſſentiment ſera la plus sûre épreuve de l'importance & de la bonté du ſujet qu'il aura choiſi.

Le dénouement de l'Epopée, comme celui de la Tragédie, doit trancher le fil de l'action par la ceſſation des périls & des obſtacles, ou par la conſommation du malheur. Par exemple, la ceſſation de la colère d'Achille fait le dénouement de l'Iliade; la mort de Pompée, celui de la Pharſale; la mort de Turnus, celui de l'Enéide. Ainſi l'action de l'Iliade finit au dernier livre; celui de la Pharſale, au huitième; celui de l'Enéide, au dernier vers. On ſent donc bien que le dénouement du Poëme ne doit rien laiſſer en ſuſpens. Mais la fable peut être compoſée de telle ſorte, que

la révolution déciſive laiſſe encore quelques mouvemens à calmer, quelques forfaits à punir, ou quelques doutes à diſſiper. Après la bataille de Pharſale, on demanderoit ce qu'eſt devenu Pompée; après la mort de Pompée, on demanderoit ſi ce crime a été puni ou impuni, avoué ou déſavoué par Céſar: de même, après la mort de Patrocle & la réconciliation d'Achille avec Agamemnon, on demanderoit ſi le retour de ce héros a changé la face des choſes. Il y avoit donc après le dénouement de l'Iliade & de la Pharſale, quelque choſe à deſirer encore: c'eſt ce qu'on a déſigné ſous le nom d'achevement. Mais il faut l'abréger le plus qu'il eſt poſſible: il eſt froid s'il eſt prolongé.

Je diſtingue dans l'Epopée deux ſortes de perſonnages: les uns remplis par le Poëte lui-même; & les autres, par ſes acteurs. Le premier rôle du Poëte eſt celui de témoin; & Caſtelvetro veut qu'il ſoit déſintéreſſé, *ſenza ſcoprire in qual parte inclini la ſua affettione*, pour éviter, dit-il, le

ſoupçon de partialité. Mais cette loi juſtement impoſée à l'Hiſtorien qui doit convaincre, eſt trop ſévère pour le Poëte qui ne veut que perſuader ; & s'il doit éviter la véhémence du plaidoyer & tout ce qui reſſemble à la déclamation, il doit s'éloigner encore plus de l'indifférence & de la froideur qui convient à la gravité de l'Hiſtoire. Qu'un Poëte raconte ſans s'émouvoir des choſes terribles & touchantes, on l'écoute ſans être ému, on voit qu'il récite des fables ; mais qu'il tremble, qu'il gémiſſe, qu'il verſe des larmes, ce n'eſt plus un Poëte, c'eſt un Spectateur attendri dont la ſituation nous pénètre.

Le chœur fait partie des mœurs de la Tragédie ancienne ; les réflexions & les ſentimens du Poëte font partie des mœurs de l'Epopée.

Ille bonis faveatque, & concilietur amicis,
Et regat iratos, & amet peccare timentes. (Horat.)

Tel eſt l'emploi qu'Horace attribue au chœur, & tel eſt le rôle que fait Lucain dans tout le cours de ſon Poëme. Qu'on

ne dédaigne pas l'exemple de ce Poëte. Ceux qui n'ont lu que Boileau, mépriſent Lucain; mais ceux qui liſent Lucain, font bien peu de cas du jugement que Boileau en a porté. On reproche avec raiſon à Lucain d'avoir donné dans la déclamation; mais combien il eſt éloquent lorſqu'il n'eſt pas déclamateur! Combien les mouvemens qu'excite en lui-même ce qu'il raconte, communiquent à ſes récits de chaleur & de pathétique!

Céſar, après s'être emparé de Rome ſans aucun obſtacle, veut piller les tréſors du temple de Saturne, & un citoyen s'y oppoſe. L'avarice, dit le Poëte, eſt donc le ſeul ſentiment qui brave le fer & la mort!

Les loix n'ont plus d'appui contre leur oppreſſeur,
Et le plus vil des biens, l'or trouve un défenſeur!

Les deux armées ſont en préſence; les ſoldats de Céſar & de Pompée ſe reconnoiſſent; ils franchiſſent le foſſé qui les ſé-

pare ; ils ſe mêlent ; ils s'attendriſſent ; ils s'embraſſent : le Poëte ſaiſit ce moment pour reprocher à ceux de Céſar leur coupable obéiſſance.

Lâches, pourquoi gémir, pourquoi verſer des
larmes ?
Qui vous force à porter ces parricides armes ?
Vous craignez un tyran dont vous êtes l'appui !
Soyez ſourd au ſignal qui vous rappelle à lui.
Seul avec ſes drapeaux, Céſar n'eſt plus qu'un
homme.
Vous l'allez voir l'ami de Pompée & de Rome.

Céſar au milieu d'une nuit orageuſe, frappe à la porte d'un pêcheur. Celui-ci demande, quel eſt ce malheureux échappé du naufrage ? Le Poëte ajoûte :

Il eſt ſans crainte ; il ſait qu'une cabane vile
Ne peut être un apât pour la guerre civile.
Céſar frappe à la porte, il n'en eſt point troublé !
Tranquille pauvreté !

Sur le point de décrire la bataille de Pharſale, ſaiſi d'horreur, il s'écrie :

O Rome ! où ſont tes dieux ? Les ſiècles en-
chaînés,

Par l'aveugle haſard ſont ſans doute entraînés.
S'il eſt un Jupiter, s'il porte le tonnerre,
Peut-il voir les forfaits qui vont ſouiller la terre?
A foudroyer les monts ſa main va s'occuper,
Et laiſſe à Caſſius cette tête à frapper.
Il refuſa le jour au feſtin de Thieſte,
Et répand ſur Pharſale une clarté funeſte?
Pharſale où les parens ardens à s'égorger,
Freres, peres, enfans, dans leur ſang vont nager.

C'en eſt aſſez pour indiquer le mélange de dramatique & d'épique dont le Poëte peut faire uſage, même dans ſa narration directe, & le moyen de rapprocher l'Epopée de la Tragédie dans la partie qui les diſtingue le plus.

Mais, dira-t-on, ſi le rôle du chœur rempli par le Poëte, étoit une beauté dans l'Epopée, pourquoi Lucain ſeroit-il le ſeul des Poëtes anciens qui s'y ſeroit livré? Pourquoi? parce qu'il eſt le ſeul que le ſujet de ſon Poëme ait intéreſſé vivement. Il étoit Romain; il voyoit encore les traces ſanglantes de la guerre civile. Ce n'eſt

ni

ni l'art ni la réflexion qui lui a fait prendre le ton dramatique ; c'eſt ſon ame, c'eſt la nature elle-même ; & le ſeul moyen de l'imiter dans cette partie, c'eſt de ſe pénétrer comme lui.

Le ſecond rôle du Poëte eſt, comme je l'ai dit, celui de décorateur & de machiniſte : il n'eſt en ſcène que pour y peindre ce que le lecteur doit ſe repréſenter. Il n'a donc qu'à ſe demander à lui-même : Si l'action que je raconte ſe paſſoit ſur un théâtre qu'il me fût libre d'aggrandir & de diſpoſer d'après nature, comment ſeroit-il le plus avantageux de le décorer, pour l'intérêt & l'illuſion du ſpectacle ? Le plan idéal qu'il s'en fera lui-même ſera le modèle de ſa deſcription ; & s'il a bien vû le tableau de l'action en la décrivant, en la liſant on le verra de même.

Il en eſt des perſonnages comme du lieu de la ſcène : toutes les fois que leurs vêtemens, leur attitude, leurs geſtes, leur expreſſion, ſoit dans les traits du viſage,

ſoit dans les accens de la voix, intéreſſent l'action que le Poëte veut peindre, il doit nous les rendre préſens. Lorſque Vénus ſe montre aux yeux d'Ænée, Virgile nous la fait voir comme ſi elle étoit ſur la ſcène :

Namque humeris de more habilem ſuſpenderat arcum
Venatrix ; dederatque comas diffundere ventis :
Nuda genu, nudoque ſinus collecta fluentes.

il nous fait voir de même Camille lorſqu'elle s'avance au combat,

Ut regius oſtro
Velat honos leves humeros ; ut fibula crinem
Auro internectat; Lyciam ut gerat ipſa pharetram ;
Et paſtoralem præfixâ cuſpide myrtum.

On peut voir des exemples de la pantomine exprimée par le Poëte dans la diſpute d'Ajax & d'Ulyſſe pour les armes d'Achille. (Métam. liv. 13.) Si l'un & l'autre héros étoit ſur la ſcène, ils ne nous ſeroient pas plus préſens. Mais le modèle le plus parfait de l'action théâtrale exprimée dans le récit du Poëte, c'eſt la peinture de la mort de Didon.

Illa graves oculos conata attollere, rurſus
Deficit : infixum ſtridet ſub pectore vulnus.
Ter ſeſe attollens cubitoque innixa levavit,
Ter revoluta toro eſt : oculiſque errantibus, alto
Quæſivit cœlo lucem, ingemuitque repertâ.

Le talent diſtinctif du Poëte épique eſt celui d'expoſer l'action qu'il raconte : ſon génie conſiſte à inventer des tableaux avantageux à peindre, & ſon goût à ne peindre de ces tableaux que ce qu'il eſt intéreſſant d'y voir. Homère peint plus en détail ; c'eſt le talent du Poëte, dit le Taſſe : Virgile peint à plus grandes touches ; c'eſt le talent du Poëte héroïque ; & c'eſt en quoi le ſtyle de l'Épopée differe de celui de l'Ode, laquelle n'ayant que de petits tableaux, les finit avec plus de ſoin.

J'ai dit que le contraſte des tableaux en variant les plaiſirs de l'ame, les rendoit plus vifs, plus touchans. C'eſt ainſi qu'après avoir traverſé des déſerts affreux, l'imagination n'en eſt que plus ſenſible à la peinture du palais d'Armide. C'eſt ainſi qu'au ſortir des enfers, où Milton vient

de nous mener, nous reſpirons avec volupté l'air pur du jardin de délices. Que le Poëte ſe ménage donc avec ſoin des paſſages du clair à l'obſcur, du gracieux au terrible ; mais que cette variété ſoit harmonieuſe, & qu'elle ne prenne jamais rien ſur l'analogie du lieu de la ſcène, avec l'action qui doit s'y paſſer. Ce n'eſt point un riant ombrage qu'Achille doit chercher pour pleurer la mort de Patrocle ; mais le rivage aride & ſolitaire d'une mer en ſilence, ou dont les mugiſſemens ſourds répondent à ſa douleur.

On ne ſait pas aſſez combien l'imagination ajoûte quelquefois au pathétique de la choſe ; & c'eſt un avantage ineſtimable de l'Epopée que de pouvoir donner un nouveau fond à chaque tableau qu'elle peint. Mais une règle bien eſſentielle, & dont j'exhorte les Poëtes à ne jamais s'écarter, c'eſt de réſerver les peintures détaillées pour les momens de calme & de relâche : dans ceux où l'action eſt vive & rapide, on ne peut trop ſe hâter de peindre à

grandes touches ce qui eſt de ſpectacle & de décoration. Je n'en citerai qu'un exemple. Le lever de l'aurore; la flotte d'Ænée voguant à pleines voiles; le port de Carthage vuide & déſert; Didon, qui du haut de ſon palais voit ce ſpectacle, & dans ſa douleur, s'arrache les cheveux & ſe meurtrit le ſein, tout cela eſt exprimé dans l'Ænéide en moins de cinq vers.

Regina è ſpeculis ut primum albeſcere lucem
Vidit, & æquatis claſſem procedere velis,
Littoraque, & vacuos ſenſit ſine remige portus;
Terque quaterque manu pectus percuſſa decorum,
Flaventeſque abſciſa comas: proh Jupiter! ibit
Hic, ait, & noſtris illuſerit advena regnis!

On ſent que Virgile étoit impatient de faire parler Didon, & de lui céder le théâtre. C'eſt ainſi que le Poëte doit en uſer toutes les fois que l'action le preſſe de faire place à ſes acteurs; & c'eſt-là ce qui fait que le ſtyle même du Poëte eſt plus ou moins grave, plus ou moins orné dans l'Epopée, ſelon que la ſituation des choſes lui permet ou lui interdit les détails.

poëtiques. Je n'ajoûterai rien de plus à ce que j'ai dit dans le chapitre onzième au ſujet de ces deſcriptions, que j'appelle ici décorations théâtrales.

La ſcène eſt la même dans la Tragédie & dans l'Epopée pour le ſtyle, le dialogue & les mœurs; ainſi, pour ſavoir ſi la diſpute d'Achille avec Agamemnon, l'entretien d'Ajax avec Idoménée, *&c.* ſont tels qu'ils doivent être dans l'Iliade, il n'y a qu'à les ſuppoſer au théâtre.

Cependant, comme l'action de l'Epopée eſt moins ſerrée & moins rapide que celle de la Tragédie, la ſcène y peut avoir plus d'étendue & moins de chaleur. C'eſt-là que ſeroient merveilleuſement placées ces belles conférences politiques dont les Tragédies de Corneille abondent. Mais dans ſa tranquillité même la ſcène épique doit être intéreſſante: rien d'oiſif, rien de ſuperflu. Encore eſt-ce peu que chaque ſcène ait ſon intérêt particulier, il faut qu'elle concoure à l'intérêt général de l'action; que ce qui la ſuit en dépende,

& qu'elle dépende de ce qui la précède. A ces conditions on ne peut trop multiplier les morceaux dramatiques dans l'Epopée: ils y répandent la chaleur & la vie.

Qu'eſt-ce qui manque à la Henriade pour être le plus beau des Poëmes connus? Quelle ſageſſe dans la compoſition! quelle nobleſſe dans le deſſein! quel coloris! quelle ordonnance! quel Poëme enfin que la Henriade, ſi le Poëte eût connu toutes ſes forces lorſqu'il en a formé le plan; s'il y eût déployé la partie dominante de ſon talent & de ſon génie, le pathétique de Mérope & d'Alzire, l'art de l'intrigue & des ſituations? Si la plûpart des Poëmes manquent d'intérêt, c'eſt parce qu'il y a trop de récit & trop peu de ſcène.

Les Poëmes, où par la diſpoſition de la fable les perſonnages ſe ſuccèdent comme les incidens, & diſparoiſſent pour ne plus revenir; ces Poëmes qu'on peut appeller épiſodiques, ne ſont pas ſuſceptibles d'intrigues. Je ne prétends pas ici en con-

damner l'ordonnance ; je dis ſeulement que ce ne ſont pas des Tragédies en récit. Cette définition ne convient qu'aux Poëmes dans leſquels des perſonnages permanens, amenés dès l'expoſition, peuvent occuper alternativement la ſcène, & par des combats de paſſion & d'intérêt nouer & ſoutenir l'action. Telle étoit la forme de l'Iliade & de la Pharſale, ſi les Poëtes avoient eû l'art ou le deſſein d'en profiter.

L'Iliade a été plus que ſuffiſamment analyſée par les critiques de ces derniers tems ; mais prenons la Pharſale pour exemple de la négligence du Poëte dans la contexture de l'intrigue. D'où vient qu'avec le plus beau ſujet & le plus beau génie Lucain n'a pas fait un beau Poëme ? Eſt-ce pour avoir obſervé l'ordre des tems & l'exactitude des faits ? J'ai répondu à cette critique. Eſt-ce pour n'avoir pas employé le merveilleux ? Nous verrons dans la ſuite combien l'entremiſe des dieux eſt peu eſſentielle à l'Epopée. Eſt-ce

pour avoir manqué de peindre en Poëte, ou les perſonnages, ou les tableaux que lui préſentoit ſon action? Les caractères de Pompée & de Céſar, de Brutus & de Caton, de Marcie & de Cornélie, d'Afranius, de Vultéius & de Sceva, ſont ſaiſis & deſſinés avec une nobleſſe & une vigueur dont nous connoiſſons peu d'exemples. Le deuil de Rome à l'approche de Céſar (*erravit ſine voce dolor*), les proſcriptions de Sylla, la forêt de Marſeille & le combat ſur mer, l'inondation du camp de Céſar, la réunion des deux armées, le camp de Pompée conſumé par la ſoif, la mort de Vultéius & des ſiens, la tempête que Céſar eſſuie, l'aſſaut ſoutenu par Sceva, le charme de la Theſſalienne, tous ces tableaux, & une infinité d'autres, répandus dans ce Poëme, ne ſont peints quelquefois qu'avec trop de force, de hardieſſe & de chaleur. Les diſcours répondent à la beauté des peintures; & ſi dans l'un & l'autre genre Lucain paſſe quelquefois les bornes du grand & du vrai,

ce n'eſt qu'après y avoir atteint, & pour vouloir renchérir ſur lui-même. Le plus ſouvent le dernier vers eſt ampoulé & le précedent eſt ſublime. Qu'on retranche de la Pharſale les hyperboles & les longueurs, défauts d'une imagination vive & féconde, corrections qui n'exigent qu'un trait de plume; il reſtera des beautés dignes des plus grands maîtres, & que l'Auteur des Horaces, de Cinna, de la mort de Pompée ne trouvoit pas au-deſſous de lui. Cependant, avec tant de beautés la Pharſale n'eſt que l'ébauche d'un beau Poëme, non-ſeulement par le ſtyle qui en eſt inculte & raboteux; non-ſeulement par le défaut de variété dans les couleurs des tableaux, vice du ſujet plûtôt que du Poëte; mais ſur-tout par le manque d'ordonnance & d'enſemble dans la partie dramatique. L'entretien de Caton avec Brutus, le mariage de Caton & de Marcie, les adieux de Cornélie & de Pompée, la capitulation d'Affranius avec Céſar, l'entrevûe de Pompée & de Cornélie après la

bataille; toutes ces ſcènes, à quelques longueurs près, ſont ſi intéreſſantes & ſi nobles! Pourquoi ne les avoir pas multipliées? pourquoi Caton, cet homme divin, ſi dignement annoncé au ſecond livre, ne reparoît-il plus? Pourquoi ne voit-on pas Brutus en ſcène avec Céſar? Pourquoi Cornélie eſt-elle oubliée à Lesbos? Pourquoi Marcie ne va-t-elle pas l'y joindre, & Caton l'y trouver en même tems que Pompée? Quelle entrevûe! quels ſentimens! quels adieux! le beau contraſte de caractères vertüeux, ſi le Poëte les eût rapprochés! Ce n'eſt pas à moi à tracer un tel plan; j'en conçois les difficultés, mais j'écris ici pour les hommes de génie.

Les mœurs de l'Epopée ſont les mêmes que celles de la Tragédie, aux différences près qu'exigent l'étendue & la durée de l'action. L'Epopée demande que le paſſage d'un état de fortune à l'autre, ou ſi l'on veut, de la cauſe à l'effet, ſoit progreſſif & aſſez lent pour donner aux incidens le tems de ſe développer. Les paſſions qu'elle em-

ploye ne doivent donc pas être des mouvemens rapides & paſſagers, mais des ſentimens vifs & durables, comme le reſſentiment des injures, l'amour, l'ambition, le deſir de la gloire, l'amour de la patrie, &c. Delà vient que le Boſſu croit devoir préférer pour l'Epopée des mœurs habituelles, à des mœurs paſſionnées; mais il ſe trompe, & la preuve en eſt dans l'avantage du Poëme pathétique ſur le Poëme qui n'eſt que moral. Les habitudes ſont fortes, mais elles ſont preſque toutes froides, ſi la paſſion ne s'y mêle, & ne les ſauve de la langueur.

« La beauté de l'action tragique conſiſte (dit le Taſſe) dans une révolution ſoudaine & inattendue, & dans la grandeur des évènemens qui excitent la terreur & la pitié. La beauté de l'action épique eſt fondée ſur la haute vertu militaire, ſur la magnanime réſolution de mourir pour ſon pays, &c. La Tragédie admet des perſonnages qui ne ſont ni bons ni méchans; mais d'une qualité

» mixte. Le Poëme épique demande des » vertus éminentes, comme la piété dans » Enée, la valeur dans Achille, la pruden- » ce dans Ulyſſe; & ſi la Tragédie & » l'Epopée prennent quelquefois le même » ſujet, elles le conſidèrent diverſement. » Dans Hercule, Théſée, &c. l'Epopée » conſidère la valeur & la grandeur d'ame; » la Tragédie les regarde comme tombés » dans le malheur par quelque faute invo- » lontaire.

Cette diſtinction n'eſt fondée ni en exemple, ni en raiſon; & Gravina me ſemble avoir mieux vû que le Taſſe, lorſqu'il demande pour l'Epopée comme pour la Tragédie, des caractères mêlés de vices & de vertus. « Homère, dit-il, vou- » lant peindre des mœurs véritables & des » paſſions naturelles aux hommes, ne re- » préſenta jamais ceux-ci comme parfaits; » il ne leur ſuppoſe pas même toujours un » caractère égal & ſans quelque variation. » Quiconque peint autrement que lui, a

» un pinceau ſans vérité, & qui ne peut
» faire illuſion.

» Les hommes, ajoute-t-il, ſoit bons,
» ſoit mauvais, ne ſont pas toujours occu-
» pés de malice ou de bonté. Le cœur hu-
» main flotte dans le tourbillon de ſes de-
» ſirs & de ſes affections, comme un vaiſ-
» ſeau battu de la tempête; juſques-là qu'on
» voit dans le même perſonnage la baſſeſſe
» d'ame ſuccéder à la magnanimité, la
» cruauté faire place à la compaſſion, &
» celle-ci céder à ſon tour à la rigueur.
» Dans certaines occaſions, le vieillard
» agit en jeune homme, & le jeune homme
» en vieillard. L'homme juſte ne réſiſte pas
» toujours à la puiſſance de l'or; & l'ambi-
» tion porte quelquefois le tyran à un acte
» de juſtice.

On ſent bien cèpendant que cette théo-
rie mal entendue détruiroit la règle de l'u-
nité des mœurs: il ne ſuffiroit pas même
de donner aux Poëtes, comme a fait Ariſ-
tote, l'alternative de peindre des mœurs

égales, ou également inégales; car à la faveur de cette inégalité conſtante, il n'eſt point de compoſé moral ſi monſtrueux qu'on ne pût former. Le précepte d'Horace de ſuivre l'opinion, ou d'obſerver les convenances, eſt un guide beaucoup plus sûr. Mais en ſuivant le précepte d'Horace, il ne faut point perdre de vûe le principe de Gravina.

Comme la Tragédie n'eſt qu'un moment de la vie d'un homme; que dans ce moment même il eſt violemment agité d'un intérêt principal & d'une paſſion dominante; il doit dans ce court eſpace ſuivre une même impulſion, & n'eſſuyer que le flux & le reflux naturels à la paſſion qui le domine. Au lieu que l'action du Poëme épique étant étendue à un plus long eſpace de tems, la paſſion a ſes relâches, & l'intérêt ſes diverſions: c'eſt un champ libre & vaſte pour « l'inconſtance & l'inſtabilité, » qui eſt le plus commun & apparent vice » de la nature humaine ». La ſageſſe & la vertu ſeules ſont au-deſſus des révolu- Charon.

tions, & c'eſt un genre de merveilleux qu'il eſt bon de réſerver pour elles.

Ainſi, quoique chacun des perſonnages employés dans l'Epopée, doive avoir un caractère déterminé, les orages qui s'y élèvent ne laiſſent pas quelquefois d'en troubler la ſurface, & d'en dérober le fond. Mais il faut obſerver auſſi qu'on ne change jamais ſans cauſe d'inclination, de ſentiment & de deſſein : ces changemens ne s'opèrent, s'il eſt permis de le dire, qu'au moyen des contrepoids : tout l'art conſiſte à charger à-propos la balance ; & ce genre de méchaniſme exige une connoiſſance profonde de la nature. Voyez dans Britannicus avec quel art les contrepoids ſont ménagés dans les ſcènes de Burrhus avec Néron, de Néron avec Narciſſe ; & au contraire, prenons le dernier livre de l'Iliade. Achille a porté la vengeance de Patrocle juſqu'à la barbarie. Priam vient ſe jetter à ſes pieds pour lui demander le corps de ſon fils. Achille s'émeut, ſe laiſſe fléchir ; juſques-là cette ſcène eſt ſublime.

ſublime. Achille invite Priam à prendre du repos. « Fils de Jupiter (lui répond le divin Priam) » ne me forcez point à m'aſſeoir » pendant que mon cher Hector eſt éten- » du ſur la terre ſans ſépulture. « Quoi de plus pathétique & de moins offenſant que cette réponſe ! Qui croiroit que c'eſt à ces mots qu'Achille redevient furieux ? Il s'appaiſe de nouveau ; il fait laiſſer ſur le chariot de Priam une tunique & deux voiles pour envelopper le corps, avant de le rendre à ce pere affligé. Il le prend entre ſes bras, le met ſur un lit, & place ce lit ſur le chariot. Alors il ſe met à jetter de grands cris ; & s'adreſſant à Patrocle : « Mon cher » Patrocle (lui dit-il) ne ſois pas irrité » contre moi ». Ce retour eſt encore admirable ; mais achevons. « Mon cher Pa- » trocle, ne ſois pas irrité contre moi, ſi » l'on te porte juſques dans les enfers la » nouvelle que j'ai rendu le corps d'Hector » à ſon pere ; car (on s'attend qu'il va dire, je n'ai pû réſiſter aux larmes de ce pere infortuné ; mais non) : » car il m'a apporté

» une rançon digne de moi. » Ces diſparates prouvent que jamais on n'a moins connu l'héroïſme que dans les tems appellés héroïques.

Les convenances dont parle Horace ſont, 1°. dans le rapport mutuel des qualités d'un caractère, & des forces reſpectives de ſes affections & de ſes penchans : 2°. dans le rapport de ce même caractère & de tout ce qui le compoſe, avec l'idée que nous avons des mœurs de ſon ſexe, de ſon âge, de ſa qualité, de ſon état, de ſon pays, &c.

Horace, comme je l'ai dit, donne le choix de ſuivre ou les convenances ou l'opinion; mais il eſt aiſé de voir quelle eſt ſur l'opinion l'avantage des convenances. Dans tous les tems, les convenances ſuffiſent à la perſuaſion & à l'intérêt. On n'a beſoin de recourir ni aux mœurs, ni aux préjugés du ſiècle d'Homère, pour fonder les caractères d'Ulyſſe & d'Achille. Le premier eſt diſſimulé : le Poëte lui donne pour vertu la prudence ; le ſecond eſt co-

lère : il lui donne la valeur. Ces convenances ſont invariables, comme les eſſences des choſes ; au lieu que l'autorité de l'opinion tombe avec elle : tout ce qui eſt faux eſt paſſager ; l'erreur elle-même mépriſe l'erreur ; la vérité ſeule, ou ce qui lui reſſemble, eſt de tous les pays & de tous les ſiècles.

Homère eſt divin dans cette partie ; & ſi l'on examine bien pourquoi il deſſine ſi purement, on en trouvera la raiſon dans la ſimplicité de ſes caractères. Que dans la Tragédie un perſonnage ſoit agité de divers ſentimens ; que dans ſon ame l'habitude, le naturel, la paſſion actuelle ſe combattent ; ces mouvemens tumultueux ſont favorables à une action qui ne dure qu'un jour. Mais ſi elle doit durer une année, comme il faut plus de conſiſtance, il faut auſſi plus de ſimplicité. Je conſeillerois donc aux Poëtes épiques de prendre des caractères ſimples, des mœurs homogènes, une ſeule paſſion, une ſeule vertu, un naturel bien décidé, bien affermi par

l'habitude, & analogue au ſentiment dont il ſera le plus affecté.

Les convenances relatives au ſexe, à l'âge, à l'état, à la qualité des perſonnes, ne ſont pas une règle invariable. Si l'on en croyoit certains Critiques, on ne peindroit les femmes qu'avec des vices; il eſt cependant injuſte & ridicule de leur refuſer des vertus : la foibleſſe même & la timidité qui ſont comme naturelles à leur ſexe, n'empêchent pas qu'elles ne ſoient bien ſouvent fortes & courageuſes dans le péril & dans le malheur. Je crois avoir répondu dans l'apologie du théâtre aux reproches les plus ſpécieux qu'on ait jamais fait à leur ſexe. Ainſi lorſqu'on peindra une Camille, une Clorinde, une Cornélie, on ſera dans la vérité comme lorſqu'on peindra une Armide, une Didon, une Calypſo. J'obſerverai cependant qu'on a toujours ſuppoſé aux femmes des paſſions plus vives qu'aux hommes; ſoit que plus retenus par les bienſéances, les mouvemens de leur ame en deviennent

plus véhémens ; ſoit que la nature leur ayant donné des organes plus déliés, l'irritation en ſoit plus facile & plus prompte. On peut voir à l'égard des paſſions cruelles, que toutes les divinités du Tartare nous ſont peintes par les Anciens ſous les traits du ſexe le plus foible, mais qu'ils croyoient le plus paſſionné. Comme on lui attribue des paſſions plus violentes, on lui attribue auſſi des ſentimens plus délicats ; & ce n'eſt pas ſans raiſon qu'on a fait les Graces & la Volupté du même ſexe que les Furies.

Horace nous a peint les mœurs des âges d'après nature (*a*), & Scaliger du côté vi-

(*a*) *Ætatis cujuſque notandi ſunt tibi mores,*
Mobilibuſque decor naturis dandus & annis.
Reddere qui voces jam ſcit puer, & pede certo
Signat humum, geſtit paribus colludere, & iram
Colligit ac ponit temere, & mutatur in horas.
Imberbis juvenis, tandem cuſtode remoto,
Gaudet equis, canibuſque, & aprici gramine campi ;

cieux y ajoute encore de nouveaux traits. La jeuneſſe, dit-il, eſt préſomptueuſe & crédule, facile à former des liaiſons & à s'y livrer; pleine de ſenſibilité pour les malheurs d'autrui, & indifférente ſur les ſiens; fière, violente, avide de gloire, colère, prompte à ſe venger, ne pardonnant jamais les mépris qu'elle eſſuie, & mépriſant elle-même tout ce qui ne lui reſſemble pas. La vieilleſſe, dit-il encore, eſt défiante & ſoupçonneuſe, parce qu'elle a ſans ceſſe préſentes les perfidies & les noirceurs dont elle a été tant de fois ou la vic-

Cereus in vitium flecti, monitoribus aſper;
Utilium tardus proviſor, prodigus æris,
Sublimis, cupiduſque, & amata relinquere pernix.
Converſis ſtudiis, ætas animuſque virilis
Quærit opes & amicitias: inſervit honori:
Commiſiſſe cavet quod mox mutare laboret.
Multa ſenem circumveniunt incommoda: vel quod
Quærit, & inventis miſer abſtinet, ac timet uti;
Vel quod res omnes timidè, gelidèque miniſtrat,
Dilator, ſpe longus, iners, aviduſque futuri:
Difficilis, querulus, laudator temporis acti
Se puero: cenſor, caſtigatorque minorum.

time ou le témoin ; & comme les jeunes gens meſurent tout ſur l'eſpérance de l'avenir, les vieillards jugent de tout ſur le ſouvenir du paſſé. Ils ſe décident rarement ſur des choſes dont ils n'ont pas vû des exemples, plus rarement encore ils ſe détachent de leur ſentiment, & ne ſouffrent preſque jamais qu'on préfère celui des autres ; puſillanimes & opiniâtres, cruels dans leurs haines, triſtes dans leurs réflexions, d'une curioſité importune, & prévoyant toujours quelque deſaſtre près d'arriver.

Quant à l'état des perſonnes, le Villageois, dit le même Critique, eſt naturellement ſtupide, crédule, timide, opiniâtre, indocile, préſomptueux, enclin à croire qu'on le mépriſe, & déteſtant ce mépris. L'habitant des villes eſt lâche, craintif, plein d'orgueil, indolent, plus prompt en paroles qu'en actions, plongé dans le luxe & dans la molleſſe, ſuperbe envers ceux qui lui cèdent, bas avec ceux qui lui impoſent ; de la nature du crocodile. L'homme de guerre, ajoute-t-il, eſt malfaiſant, ami du

desordre, se vantant de ses faits glorieux, soupirant après le repos, & le quittant dès qu'il l'a trouvé.

On voit dans tous ces états des exemples de tous ces vices, peut-être même sont-ils plus fréquens que ceux des qualités contraires; & la Comédie qui peint les hommes du côté vicieux & ridicule, a grand soin de recueillir ces traits. Mais & les vices & les vertus d'état peuvent souffrir mille exceptions, comme les vices & les vertus qui caractérisent les âges; & en invitant les Poëtes à ne pas perdre de vûe ces caractères généraux, je crois devoir les encourager à s'en éloigner au besoin, sur-tout dans la Poësie héroïque, où l'on peint la nature, non telle qu'elle est communément, mais telle qu'elle est quelquefois. Achille & Télémaque sont du même âge, & rien ne se ressemble moins. On aime à voir sur-tout dans les vieillards les vertus opposées aux défauts qu'on leur attribue. Un vrai sage, comme Alvarès, est bien plus intéressant, & n'est pas moins

dans la nature qu'un prétendu ſage comme Neſtor.

Cette variété dans les mœurs du même âge ou de la même condition, tient au fond du naturel, qui n'eſt ni abſolument différent, ni abſolument le même dans tous les hommes. Chacun de nous eſt en abrégé dans ſon enfance ce qu'il ſera dans tous les âges de la vie, avec les modifications que les ans doivent opérer. Or ces modifications diffèrent ſelon la conſtitution primitive; enſorte, par exemple, que le feu de la jeuneſſe développe en l'un des vices, & en l'autre des vertus. Les forces augmentent, mais la direction reſte, à moins que la contention de l'habitude n'ait fait violence au naturel, ce qui ſort de la règle commune.

Il y a des qualités naturelles & corelatives, auxquelles il eſt important d'avoir égard dans la peinture des mœurs: je n'en citerai que quelques exemples. De deux amis, le plus tendre eſt naturellement le plus âgé: en cela Virgile a bien ſaiſi la

nature, lorſqu'il a peint Niſus ſe dévouant à la mort pour ſauver le jeune Euriale. Par une raiſon à-peu-près ſemblable, la tendreſſe d'un pere pour ſon fils eſt plus vive que celle d'un fils pour ſon pere. Ainſi, lorſque dans l'Odyſſée Ulyſſe & Télémaque ſe retrouvent, les larmes de Télémaque ſont eſſuyées quand celles d'Ulyſſe coulent encore. L'amour d'une mere pour ſes enfans eſt plus paſſionné que celui d'un pere; & le Marquis Maffeï nous en a donné un exemple bien précieux & bien touchant. Dans ſa Mérope, cette mere perſuadée qu'elle ne reverra plus ſon fils, s'abandonne à ſa douleur. Un ſujet fidele & zélé l'invite à s'armer d'un courage égal aux malheurs qui l'accablent; & il lui cite l'exemple d'Agamemnon, à qui les dieux demanderent ſa fille en ſacrifice, & qui eut le courage de la livrer à la mort. A quoi Mérope répond:

O Cariſo, non aurian già mai gli dei
Ciò commendato ad una madre.

Le Marquis Maffeï a eu la modeſtie de

dire à ce ſujet : « Ce beau ſentiment n'eſt » pas ſorti de l'ame du Poëte, ni emprunté » d'aucun autre Ecrivain : il l'a puiſé dans » le grand livre de la nature & de la vérité, » celui de tous qu'il étudie avec le plus de » ſoin ». Il raconte donc qu'une mere ſe montrant inconſolable de la perte de ſon fils unique enlevé à la fleur de ſon âge, un ſaint homme pour l'en conſoler, lui rappella l'exemple d'Abraham qui s'étoit ſoumis avec tant de conſtance à la volonté de Dieu, quoique le ſacrifice qu'il lui demandoit fût celui de ſon fils unique. Ah, Monſieur, lui répondit cette mere deſolée, Dieu n'auroit jamais demandé ce ſacrifice à une mere! Cette différence eſt merveilleuſement obſervée dans l'Orphelin de la Chine entre Zamti & Idamé. Toutefois la nature même ſe laiſſe vaincre quelquefois par la paſſion ou par le fanatiſme; & une Médée, une Léontine, quoique plus rare dans la nature, n'eſt pas hors de la vérité.

En traitant du choix dans l'imitation, j'ai parlé des convenances relatives au ſiè-

cle & au pays du perſonnage qu'on employe, & de l'art de les rapprocher de nos mœurs, en conciliant la vérité abſolue avec la vérité relative.

Je me contenterai d'obſerver ici que les mœurs les plus favorables à la Poëſie ſont celles qui s'éloignent le moins de la nature : 1°. parce qu'elles ſont plus fortement prononcées, ſoit dans les vices, ſoit dans les vertus; que les paſſions s'y montrent toutes nues & dans leur plus grande vigueur: 2°. parce que ces mœurs, affranchies de l'eſclavage des préjugés, ont dans leur ſimplicité noble quelque choſe de rare & de merveilleux qui nous ſaiſit & nous enlève. Écoutez ce que diſoit à Cortès l'un des Envoyés des peuples du Mexique : « Si tu es un dieu cruel, voilà ſix eſclaves, » mange-les, nous t'en amenerons d'au» tres; ſi tu es un dieu bienfaiſant, voilà » de l'encens; ſi tu es un homme, voilà » des fruits ». On raconte que le chef d'une nation ſauvage, amie des Anglois, ayant été amené à Londres & préſenté à la cour,

le Roi lui demanda ſi ſes ſujets étoient libres. « S'ils ſont libres ! oui ſans doute, » répondit le Sauvage : je le ſuis bien, moi » qui ſuis leur chef ». Voilà de ces traits qu'on chercheroit en vain parmi les nations civiliſées de l'Europe : leurs vertus, ainſi que leurs vices, ont une couleur artificielle qu'il faut obſerver avec ſoin pour les peindre avec vérité.

Il ſeroit important de faire voir ici comment les différentes paſſions prennent la teinture des divers caractères, & comment ceux-ci ſont modifiés par les différentes paſſions. Mais cet objet, digne d'occuper la vie entière d'un homme de génie, eſt au-deſſus de mes forces & au-delà des bornes de l'ouvrage que j'ai entrepris. Tout ce que je puis, c'eſt de recommander aux Poëtes de ne jamais le perdre de vûe. C'eſt de l'accord qui règne entre les qualités primitives & les modes accidentels d'un même caractère, que réſultera l'enſemble du deſſein, l'illuſion de la peinture, la vérité de l'imitation.

Un article auſſi important que les convenances eſt celui de l'intérêt. Le Poëme épique, comme la Tragédie, peut être conſtitué de manière que le perſonnage intéreſſant ait une bonté de mœurs ſans mélange, qu'il ſoit innocent, vertueux, digne à tous égards d'admiration & d'amour ; & alors le Poëte doit écarter du caractère de ſon héros tout ce qui peut diminuer les ſentimens qu'il veut qu'il inſpire.

Mais l'Epopée, comme la Tragédie, admet dans les perſonnages, même intéreſſans, un certain mélange de bonnes & de mauvaiſes qualités, analogues entre elles; & c'eſt au Poëte à ne leur donner que de ces foibleſſes ou de ces paſſions auxquelles il eſt naturel de pardonner & de compâtir.

Comme on a voulu exclure l'amour de la Tragédie, on a voulu l'exclure de l'Epopée. Mais ſi j'ai fait voir qu'il eſt digne de l'une, il eſt inutile de prouver qu'il n'eſt pas indigne de l'autre.

Je ne prétens pas, comme le Taſſe, qu'Homère n'a pas moins chanté l'amour d'Achille pour Patrocle (*a*), que ſa colère contre Agamemnon ; mais je penſe que l'amour eſt auſſi compatible que la colère avec les vertus d'un héros ; que dans tous les pays & dans tous les âges, il a influé ſur le ſort des plus grands hommes & des états les plus puiſſans ; & que par conſéquent la peinture de ſes dangers eſt une leçon que les Poëtes ne doivent jamais ſe laſſer de donner au monde.

Du reſte, que ce ſoit l'amour, la colère, l'ambition, la tendreſſe filiale, le zele pour la Religion ou pour la Patrie ; il eſt très-eſſentiel à l'Epopée, comme à la Tragédie, d'être animée par quelque paſſion ; & plus elle aura de chaleur, plus l'action ſera vive & rapide. On a diſtingué, aſſez mal-à-propos ce me ſemble, le Poëme épique mo-

(*a*) *Et amore fu quello d'Achille & di Patroclo come parue a Platone : la onde nell'ſteſſo poema non ſolamente e deſcrita l'ira d'Achille contra Agamemnone e contra Hettore e gli altri Troïani, ma l'amor ſuo verſo Patroclo.*

ral, du Poëme épique paſſionné; car le Poëme moral n'eſt intéreſſant qu'autant qu'il eſt paſſionné lui-même. Suppoſons, par exemple, qu'Homère eût donné à Ulyſſe l'inquiétude & l'impatience naturelles à un bon pere, à un bon époux, à un bon Roi, qui loin de ſes états & de ſa famille, a ſans ceſſe préſens les maux que ſon abſence a pu cauſer; ſuppoſons dans le Poëme de Télémaque, ce jeune Prince plus occupé de l'état d'oppreſſion & de douleur où il a laiſſé ſa mere & ſa patrie; leurs caractères plus paſſionnés n'en ſeroient que plus touchans: & lorſque Télémaque s'arrache au plaiſir, on aimeroit encore mieux qu'il cédât aux mouvemens de la nature, qu'aux froids conſeils de la ſageſſe. Si ce Poëme divin du côté de la morale, laiſſe deſirer quelque choſe, c'eſt plus de chaleur & de pathétique; & c'eſt auſſi ce qui manque à l'Odyſſée & à la plûpart des Poëmes connus.

Je ne prétens pas comparer en tous points le mérite d'un beau Roman avec celui

celui d'un beau Poëme ; mais qu'il me ſoit permis de demander pourquoi certains Romans nous arrachent des larmes, nous émeuvent, nous troublent, nous attachent juſqu'à nous faire oublier (je n'exagère pas) la nourriture & le ſommeil ; tandis que nous liſons d'un œil ſec, je dis plus, tandis que nous liſons à peine ſans une eſpèce de langueur, les plus beaux Poëmes épiques ? C'eſt que dans ces Romans le pathétique règne d'un bout à l'autre ; au lieu que dans ces Poëmes il n'occupe que des intervalles, & qu'il y eſt ſouvent négligé. Les Romanciers en ont fait l'ame de leur intrigue ; les Poëtes épiques ne l'ont preſque jamais employé qu'en épiſodes. Il ſemble qu'ils reſervent toutes les forces de leur génie pour les tableaux & les deſcriptions, qui cependant ne ſont à l'Epopée que ce qu'eſt à la Tragédie le ſpectacle de l'action. Or le plus beau ſpectacle ſans le ſecours du pathétique, ſeroit bientôt froid & languiſſant ; & c'eſt ce qui arrive à l'Epopée quand la paſſion ne l'anime pas.

En parlant du ſtyle poëtique en général & de ſes divers caractères, je crois avoir fait preſſentir quel doit être le ſtyle du Poëme héroïque, ſoit en action, ſoit en récit.

La partie dramatique & pathétique de l'Epopée doit pouvoir être tranſportée dans la Tragédie ſans changer de ſtyle & de ton. Qu'un Acteur paſſionné parle dans l'un ou dans l'autre Poëme, ſon langage doit être le même. Ce n'eſt qu'autant que l'Epopée admet des paſſions plus douces, des ſituations plus tranquilles, que le ſtyle en peut être moins ſévère & plus décoré.

Voyez les endroits de l'Andromaque où Racine a traduit en maître les vers de Virgile; ces tableaux ſont peints comme dans l'Epopée, & ils devoient l'être, par la raiſon que tous les détails en ſont intéreſſans, & que tout ce qui contribue à l'intérêt, c'eſt-à-dire à rendre plus vive la terreur ou la pitié, appartient à la Tragédie.

Adiſſon, dans l'expoſition de ſon Caton, fait dire à l'un des fils de ce héros: *L'aube eſt couverte, le tems s'appeſantit, &*

des nuages épais s'oppoſent à la naiſſance du jour, de ce jour qui doit décider du deſtin de Caton & de Rome. Cette deſcription eſt vraiment tragique, parce qu'elle naît de la ſituation. Il eſt naturel que le fils de Caton à qui cette journée eſt redoutable, tire des préſages de tout, & remarque les circonſtances qui accompagnent la naiſſance de ce jour terrible. Si dans le Poëme épique le même Acteur étoit dans la même ſituation, il devroit s'exprimer de même; & il ſeroit ridicule qu'il dît comme Homère: « L'aurore avec ſes doigts de roſe, ouvre aux » courſiers du ſoleil les portes de l'orient ».

La qualité d'homme inſpiré qu'on attribue au Poëte dans l'Epopée, ſemble l'autoriſer à prendre un ton plus haut, un ſtyle plus hardi que les perſonnages qu'on introduit ſur la ſcène; & dans cette partie, du moins le ſtyle du Poëme épique paroit devoir différer de celui de la Tragédie. Il en diffère, je l'avoue, 1°. en ce qu'il admet des détails & des ornemens qui conviennent au langage d'un homme tranquille,

& qui ne conviennent pas au langage d'un homme paſſionné : 2°. en ce que le Poëte peut employer, comme je l'ai dit, les images de tous les tems, de tous les climats, de toutes les conditions de la vie ;

Contemporain de tous les âges,
Et citoyen de tous les lieux.

Tandis que l'Acteur, quel qu'il ſoit, ne peut employer avec vraiſemblance que les images qui lui ſont familieres, & qu'il n'a pas beſoin de chercher. Mais, à cela près, qu'on me diſe pourquoi le ſtyle du Poëte dans l'Epopée ſeroit plus hardi, plus véhément, plus figuré que celui d'un perſonnage dramatique ?

Le Poëte eſt inſpiré, je le ſuppoſe ; mais un intérêt vif, une extrême ſenſibilité, une imagination échauffée par la grandeur de ſon objet, ne tiennent-ils pas lieu au perſonnage de la prétendue inſpiration du Poëte ? Tandis que le ſentiment conſerve ſa douceur naturelle, rien ne le peint mieux qu'une expreſſion ſimple ; mais lorſqu'il conçoit le degré de chaleur de la paſſion,

rien ne lui convient mieux que le ſtyle figuré. Il n'y a que les mouvemens retenus ou naturellement froids, comme ceux du dépit, de la fierté, du dédain, &c. qui exigent la gravité d'un ſtyle ferme & laconique; & comme la nature eſt la même ſoit en récit, ſoit en action, la règle eſt commune aux deux genres. Que Priam aux pieds d'Achille, Achille avec Agamemnon, parlent dans l'Epopée ou dans la Tragédie, cela eſt égal; leur langage eſt celui de la nature, & la vérité relative en eſt la même. Les adieux d'Hector & d'Andromaque, les regrets d'Evandre ſur la mort de Pallas, les plaintes de Niſus ſur la mort d'Euriale, & une infinité d'autres morceaux de ſentiment & de paſſion qui dans les Poëmes épiques ſont de très-belles ſcènes de Tragédie, peuvent tous paſſer au théâtre ſans qu'il y ait un ſeul mot à changer. Ce qui fait donc que le ſtyle grave & ſévère domine dans la Tragédie, c'eſt que les Acteurs y ſont communément plus émus, plus préoccupés que n'eſt le Poëte

ou le perſonnage qui parle dans l'Epopée; & ſi quelquefois l'enthouſiaſme de l'admiration, l'ivreſſe de l'amour, celle de la joie, ou l'émotion tempérée d'une ame qui eſpère ou qui jouit, trouve place dans la Tragédie, alors le ſtyle en devient naturellement plus fleuri, plus brillant qu'il ne l'eſt dans des ſituations plus pénibles. Racine a merveilleuſement obſervé ces nuances: de-là vient qu'il eſt à-la-fois ſi élégant & ſi naturel.

La qualité des perſonnages, ſoit dans la Tragédie, ſoit dans l'Epopée, décide auſſi du plus ou moins de pompe & d'éclat que le ſtyle doit avoir. Le ton de Joad dans Athalie devoit être plus élevé que celui d'Abner. En général, le langage des Acteurs ſubalternes doit approcher du familier noble, & celui des héros être plus élevé. Mais il faut diſtinguer encore parmi les perſonnages ſubordonnés, ceux qui par état doivent s'exprimer avec plus ou moins de nobleſſe. Le ſtyle d'Oreſte & celui de Pilade peuvent être le même; celui

d'Oroſmane doit être plus haut que celui de Coraſmin : c'eſt la différence que met l'opinion entre un ami & un eſclave.

Après la définition que j'ai donnée de la Poëſie, après ce que j'ai dit de l'harmonie dont la proſe eſt ſuſceptible, il eſt preſque inutile d'ajoûter, que je ne crois pas qu'il ſoit de l'eſſence du Poëme héroïque d'être écrit en vers.

Je n'en ſuis pas moins perſuadé que c'eſt un mérite de plus quand on n'y perd rien du côté du naturel, de la chaleur, de l'énergie, du coloris, &c. je ſuis même, comme on a pû le voir, fort éloigné de croire qu'il y ait de l'impoſſibilité à donner du nombre à notre vers héroïque ; & tel qu'il eſt encore à préſent, il y auroit, ce me ſemble, un moyen d'en rompre la monotonie, & d'en rendre, juſqu'à un certain point, l'harmonie imitative. Ce ſeroit d'y employer des vers de différente meſure, non pas mêlés au haſard, comme dans nos Poëſies libres, mais appliqués aux

différens genres auxquels leur cadence eſt le plus analogue: par exemple, le vers de dix ſyllabes, comme le plus ſimple, aux morceaux pathétiques; le vers de douze, aux morceaux tranquilles & majeſtueux; le vers de huit, aux harangues véhémentes; les vers de ſept, de ſix, & de cinq, aux peintures les plus vives & les plus fortes.

Lorſque dans un Eſſai ſur le Poëme épique je propoſai, il y a quelques années, ce moyen d'en varier la marche, je n'en connoiſſois point d'exemple; mais il en exiſtoit un préciſément conforme à mon idée dans le porte-feuille d'un homme de lettres, digne d'être propoſé pour modèle des graces du ſtyle & de l'harmonie des vers. C'eſt avec cette variété qu'il a décrit nos campagnes d'Italie en 1733 & 1734.

M. Bernard.

Je n'en citerai pour exemple que la deſcription des batailles de Parme & de Guaſtalle.

BATAILLE DE PARME.

Déja les deux partis s'avançoient en ſilence;
D'armes & d'étendarts les champs étoient couverts;
Et l'ange des combats, du haut des cieux ouverts,
Apportoit dans ſes mains l'éternelle balance,
Où ſont peſés des Rois les intérêts divers.

Le cri de Bellone
Nous a raſſemblés;
Le ſignal ſe donne;
Les airs ſont troublés
Des coups redoublés
Du bronze qui tonne.
Par un feu roulant
Le combat s'engage,
Et l'airain brûlant
Vomit le carnage.
Les rangs ſont ouverts;
Les cieux ſont couverts
D'un affreux nuage.
Par-tout le courage
Tente un même effort,
Et trouve au paſſage
L'obſtacle & la mort.
Par-tout le ravage,
L'aveugle fureur,

La pâle terreur,
La plainte & la rage
Préſentent l'horreur
De l'heure dernière;
Quand tous les fléaux
Rendront au cahos
La Nature entière.

Coigny dans ce danger précipite ſes pas,
Et bravant mille morts qui volent ſur ſa tête,
D'un front calme & ſerein oppoſe à la tempête
La majeſté du Dieu qui préſide aux combats.

BATAILLE DE GUASTALLE.

Virtemberg qui couroit à ſon heure fatale,
De la digue au rivage occupa l'intervalle,
Avec ces combattans, ces vaillans cuiraſſiers,
La gloire de l'Empire & l'effroi des guerriers.
De leur front élevé l'armure étincellante,
Des monſtres des forêts la dépouille effrayante
Rendoient plus redoutés ces Centaures du Nord,
Dont l'aſpect annonçoit ou la fuite, ou la mort.

Soudain l'élite guerriere
De nos eſcadrons brillans
S'élance dans la carrière.
Les vents portent leur bannière;
Ils partent avec les vents.

L'airain des trompettes ſonne,
L'acier ſur l'acier reſonne,
La mort croiſe tous ſes traits.
Les rangs mélés ſe confondent,
Les coups frappés ſe répondent,
Reçus, rendus de plus près.
On voit les courſiers rapides
Partir d'un élan fougueux,
Et leur inſtinct belliqueux
Les fait voler ſous leurs guides,
Les fait combattre avec eux.
Tout cede enfin, tout ſuccombe.
La voix du ſort a parlé.
Et du coloſſe ébranlé
La maſſe chancelle & tombe.
Harcourt, Briſſac, Chatillon,
Maîtres du ſanglant rivage,
Chaſſent comme un tourbillon
Ce qui reſte à leur paſſage.
Où ſont ces audacieux?
Leur front qui touchoit aux cieux
Eſt caché dans la pouſſière:
J'ai vû leur déroute entière;
Et ce qui fuit devant nous
Précipité par la crainte,
D'un bois s'eſt fait une enceinte
Qui les dérobe à nos coups.

Cet art de changer de nombre, de croiſer les vers, de varier les repos, d'arrondir la période poëtique, demande une oreille excellente ; mais auſſi quel charme n'auroit pas un Poëme écrit avec ſoin d'après le modèle que je viens de citer ? & combien ce mélange de vers analogues aux mouvemens de l'ame & au caractère des objets, ſeroit ſupérieur à l'uniformité de nos diſtiques & de l'octave Italienne ! Je ne ſais ſi jamais perſonne oſera eſſayer en grand de varier ainſi les vers de l'Epopée (*a*) ; mais je crois du-moins être bien sûr qu'on en viendra aux rimes croiſées, ſoit dans l'épique, ſoit dans le dramatique, comme au ſeul moyen d'éviter la monotonie de nos vers rimés deux-à-deux, & d'en adoucir la contrainte.

Je dois, avant de finir ce chapitre, combattre l'opinion de ceux qui regardent

(*a*) M. Watelet traduit actuellement en vers François la Jéruſalem délivrée du Taſſe ; l'eſſai que je propoſe ſeroit digne de lui.

l'Epopée comme interdite à nos Poëtes. Leur préjugé ſe fonde, 1°. ſur ce qu'on doit prendre dans l'hiſtoire de ſon pays le ſujet que l'on veut chanter, & ſur l'impoſſibilité qu'ils trouvent à faire entrer le merveilleux dans un ſujet moderne; 2°. ſur ce que toutes les reſſources du Poëme épique ſont épuiſées, & qu'il n'y a rien de beau dans la Nature que la Poëſie n'ait déjà moiſſonné.

Il y a ſans doute un grand avantage à prendre le ſujet que l'on veut célébrer dans les annales de ſon pays: la Henriade en eſt la preuve & l'exemple: l'action de ce Poëme, ſoit par elle-même, ſoit par ſon héros, eſt peut-être le plus heureux choix qu'ait jamais fait la Poëſie. Mais ſi le même Poëte avoit traité ſérieuſement le ſujet que Chapelain a rendu ridicule, nous aurions deux beaux Poëmes épiques au-lieu d'un. Du reſte, lorſque l'Epopée ſera une Tragédie en récit, qu'à l'importance de l'action, elle joindra l'intérêt de la terreur & de la pitié, que les grandes vertus,

les grandes paſſions, les grands crimes en ſeront les reſſorts, que les ſituations en ſeront théatrales, les tableaux variés & frappans, on ne demandera point pour s'y intéreſſer dans quel pays elle s'eſt paſſée. Mérope, Hermione, Burrhus, Zamore, Auguſte, ne ſont pas François, & chacun d'eux nous attache par le lien de l'humanité. La Nature ne connoît point les limites des Empires, ni les différences des tems: le malheur & la vertu ont des droits irrévocables & univerſels ſur le cœur de l'homme.

A l'égard du merveilleux, j'ai déjà fait voir qu'il n'étoit pas le même pour tous les lieux & pour tous les tems; mais, 1°. je crois poſſible que les vertus & les paſſions humaines ſuffiſent au merveilleux de l'Epopée comme à celui de la Tragédie: 2°. dans l'opinion de tous les âges & de tous les peuples, le principe du mal eſt admis, & c'eſt-là le grand mobile de ce merveilleux terrible & touchant qui convient au Poëme héroïque. Le Taſſe n'a preſque jamais eu

recours à l'entremiſe des eſprits céleſtes; mais il ſoulève les enfers, & ce merveilleux paſſionné lui ſuffit pour opérer tous ſes prodiges.

La difficulté de trouver dans la Nature de nouvelles beautés à décrire, de nouveaux tableaux à former, eſt plus ſérieuſe & plus importante.

Pope compare le génie d'Homère à un aſtre qui attire en ſon tourbillon tout ce qu'il trouve à la portée de ſes mouvemens: & en effet, Homère eſt de tous les Poëtes celui qui a le plus enrichi la Poëſie des connoiſſances de ſon ſiècle. Mais s'il revenoit aujourd'hui avec ce feu divin, quelles couleurs, quelles images ne tireroit-il pas des grands effets de la Nature ſi ſavamment développés, des grands effets de l'induſtrie humaine que l'expérience & l'intérêt ont portée ſi loin depuis trois mille ans! La gravitation des corps, la végétation des plantes, l'inſtinct des animaux, les développemens du feu, l'action de l'air, *&c.* les Méchaniques, l'Aſtronomie, la Navi-

gation, &c. voilà des mines à peine ouvertes où le génie peut s'enrichir. C'eſt de-là qu'il peut tirer des peintures dignes de remplir les intervalles d'une action héroïque ; encore doit-il être avare de l'eſpace qu'elles occupent, & ne perdre jamais de vûe un ſpectateur impatient qui veut être délaſſé ſans être refroidi, & dont la curioſité ſe rebute par une longue attente, ſurtout lorſqu'il s'apperçoit qu'on le diſtrait hors de propos. C'eſt ce qui ne manqueroit pas d'arriver ſi, par exemple, dans l'un des intervalles de l'action l'on employoit mille vers à ne décrire que des jeux (Ænéide L. V.). Le grand art de ménager les deſcriptions épiſodiques eſt donc de les préſenter dans le cours de l'action principale, comme les paſſages les plus naturels, ou comme les moyens les plus ſimples; & la règle du Poëte dans cette partie, eſt de ſe ſouvenir ſans ceſſe qu'il n'eſt que le décorateur du théâtre où ſon action doit ſe paſſer.

CHAPITRE

5 0197